



Shao Xiao Ling

**Diálogo entre Tradição e Contemporaneidade na
Música Erudita do Século XX**



Shao Xiao Ling

**Diálogo entre Tradição e Contemporaneidade na
Música Erudita do Século XX**

A obra sinfónica do compositor chinês Zhu Jian-Er

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Helena Maria da Silva Santana, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

o júri

Presidente

Prof. Doutor José Manuel Lopes de Silva Moreira
Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

Vogais

Prof. Doutor Benoît Gibson
Professor Auxiliar da Universidade de Évora

Prof. Doutor Evgueni Zoudilkine
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Profa. Doutora Helena Maria da Silva Santana
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Profa. Doutora Maria do Rosário da Silva Santana
Professora Coordenadora da Escola Superior de Educação, Comunicação e Desporto do Instituto Politécnico da Guarda

agradecimentos

Este espaço é dedicado àqueles que deram a sua contribuição para que esta dissertação fosse realizada. A todos eles deixo aqui o meu agradecimento sincero.

Agradeço à Professora Doutora Helena Maria da Silva Santana, pelo apoio e orientação disponibilizados na realização do meu trabalho.

Agradeço ao compositor Zhu Jian-Er, pela sua disponibilidade na realização da entrevista.

Gostaria ainda de agradecer ao professor Alcino Santos Cartaxo, pela atenção e dispor que sempre demonstrou na correcção textual deste trabalho.

Deixo também uma palavra de agradecimento à professora Maria Graziela Fontes Ferreira, pelo apoio na revisão do texto.

Finalmente, gostaria de deixar meu agradecimento muito especial a minha família, pelo modo como sempre me apoiou e acompanhou ao longo deste percurso árduo.

palavras-chave

Processo dialógico, Música erudita tradicional chinesa, Música erudita moderna ocidental, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia

resumo

O presente trabalho tem como objectivo estudar o processo dialógico que se manifesta entre a tradição e a contemporaneidade, nas culturas Oriental e Ocidental, em particular na nova música erudita chinesa do século XX. Evocando uma análise diversificada, e um estudo sobre a “individualidade do diálogo”, aprofundamos o nosso conhecimento sobre o compositor Zhu Jian-Er e a sua obra, enquanto manifesto individual das características e da determinação de um novo fazer artístico. Nesse estudo, trata-se, por um lado, de estudar de que forma a obra de Zhu espelha, e expressa, o espaço dialógico, examinando como a observação e a percepção individual se redimensionam nas diferentes vivências sócio-históricas e políticas do autor, e estas, na história da cultura chinesa do século XX. Procuramos ainda perceber como o auto-conhecimento e a personalidade de Zhu se declaram na sua última fase criativa, e a maneira como as diversas construções técnico-estéticas se edificam e interactuam num ponto de encontro único, e, por sua vez, se influenciam reciprocamente no processo dialógico.

A estruturação do presente trabalho contém três partes, abrangendo a narração do contexto sócio-histórico da produção musical de Zhu Jian-Er, a pesquisa sobre a vida e obra do autor e, a análise detalhada da sua Décima Sinfonia. Desvendaremos ainda de que forma integra e interage com os diferentes elementos técnico, estilísticos e estéticos que obtém do contacto com diversas manifestações artísticas, não só da música erudita ocidental, como da música erudita oriental, em particular da tradição musical chinesa, determinando a forma como engloba os elementos que obtém na produção de arte. A maneira como constrói o diálogo entre as duas culturas, e que revela, posteriormente, na produção da sua Décima Sinfonia, constituirá, assim, o âmago deste trabalho.

keywords

Dialogical process, Chinese traditional art music, Western modern art music, Zhu Jian-Er, Tenth Symphony

abstract

This work aims to study the dialogical process found between traditionalism and modernism in the eastern and western cultures, particularly in the 20th Century of new Chinese art music. While using a diversified analysis and a study on the individuality of the dialogue we deepen our knowledge on the composer Zhu Jian-Er and his work, as a personal manifest on the characteristics and determination of a new art form. In one hand it will study in which way Zhu's work mirrors and expresses the dialogical space, by examining how his observations and perceptions will adjust to the different socio-historical and political experiences, and these, in the Chinese culture of the twentieth century. We will, also, seek to understand how self-knowledge and the personality of Zhu, will be manifested in his last creative phase, and how the various technical and aesthetic constructions will interact in a unique meeting point, that will, in turn, influence each other in the dialogical process.

This dissertation will be divided in three parts, covering the story of the socio-historical context of Zhu Jian-Er's musical production, the research on the life and work of the author, and a detailed analysis of his Tenth Symphony. We will also, unmask how does he integrates and interacts with the various technical elements, stylistic and aesthetic that he gets from the contact with various artistic manifestations, not only the Western art music, but also from the Eastern one, in particularly the Chinese, determining how he encompasses all the elements in his production. The way he generates a dialogue between the two cultures and the way that it will, in turn, show in the production of his Tenth Symphony, will thus be the core of this work.

Índice

LISTA DE FIGURAS, QUADROS E EXEMPLOS	V
INTRODUÇÃO	1
1. A POSIÇÃO DA NOVA MÚSICA ERUDITA CHINESA NO SÉCULO XX	1
2. MOTIVAÇÃO E PROBLEMÁTICA DA INVESTIGAÇÃO	5
3. ENQUADRAMENTO TEÓRICO	7
4. ORGANIZAÇÃO DA DISSERTAÇÃO	12
I. O ESPAÇO DE DIÁLOGO ENTRE A MÚSICA ERUDITA CHINESA E A MÚSICA ERUDITA OCIDENTAL NO SÉCULO XX	15
1. A EMERGÊNCIA DA NOVA MÚSICA: O ENCONTRO DA CHINA E DO OCIDENTE ANTES DO ANO DE 1949	20
1.1. <i>O contexto socio-político na emancipação da música erudita chinesa</i>	21
1.2. <i>Xue Tang Yue Ge como instrumento de transformação da estrutura da cultura musical</i>	27
1.3. <i>Dois aspectos da nova música erudita chinesa: “revolucionário” versus “académico”</i>	31
2. A NOVA MÚSICA ERUDITA NO TEMPO DA LIDERANÇA DE MAO ZE DONG ENTRE 1949 E 1976	37
2.1. <i>A nova música erudita e a ideologia Maoísta</i>	38
2.2. <i>A invenção de Yang Ban Xi</i>	45
3. A NOVA ATMOSFERA NO MEIO MUSICAL ERUDITO DEPOIS DE 1979	49
3.1. <i>O movimento Xin Chao Yin Yue</i>	50
3.1.1. <i>Ethos e a emancipação da nova música erudita chinesa</i>	52
3.1.2. <i>A renovada concepção dos elementos musicais</i>	53
3.2. <i>Uma relação diacrítica na linguagem musical erudita actual</i>	57
II. A VIDA E A OBRA DE ZHU JIAN-ER	65
1. PRIMEIROS CONTACTOS COM A MÚSICA	67
2. O COMPOSITOR DAS MÚSICAS REVOLUCIONÁRIAS	68
3. SILÊNCIO NO TEMPO DA REVOLUÇÃO CULTURAL	73

4. RECUPERAÇÃO DA CAPACIDADE CRIATIVA APÓS ABERTURA DA CHINA	75
4.1. <i>O ponto de viragem</i>	76
4.2. <i>As primeiras duas sinfonias: o “destino” e a “tragédia”</i>	79
4.3. <i>O campo de fusão entre a cultura folclórica e as concepções musicais contemporâneas</i>	98
4.4. <i>Conhecimentos tradicionais na criação da linguagem musical contemporânea</i>	131
III. TRADIÇÃO E CONTEMPORANEIDADE: ESPECIFICIDADES DA LINGUAGEM MUSICAL NA DÉCIMA SINFONIA	145
1. RIO E NEVE: O PONTO DE CONVERGÊNCIA ENTRE O TEXTO E A MÚSICA	152
1.1. <i>Contextualização da poesia Tang</i>	152
1.2. <i>A métrica e a fonética da poesia Tang</i>	154
1.3. <i>Significado do poema Rio e Neve na Décima Sinfonia</i>	159
1.3.1. <i>A métrica e a fonética do poema na criação da melodia falada</i>	159
1.3.2. <i>Semântica do poema e a sua representação na sinfonia</i>	190
1.3.2.1. <i>Tradução literal do poema</i>	190
1.3.2.2. <i>Cena pitoresca do poema</i>	190
1.3.2.3. <i>Metáfora filosófica do poema</i>	207
1.4. <i>Fala e canto, voz e instrumento</i>	209
2. AS PARTICULARIDADES DO INSTRUMENTO TRADICIONAL GU QIN	244
2.1 <i>Gu Qin e Poesia</i>	244
2.2 <i>Os aspectos interpretativos de Gu Qin</i>	246
2.2.1. <i>Afinação de Gu Qin</i>	246
2.2.2. <i>Coloração tímbrica na notação e na interpretação de Gu Qin</i>	251
2.3. <i>Gu Qin na Décima Sinfonia</i>	255
2.3.1. <i>Criação de uma afinação específica</i>	255
2.3.2. <i>Versatilidade na criação da cadeia de timbres</i>	257
2.3.3. <i>O tema Três Variações da Flor de Ameixoeira: pivot entre as imagens-símbolo e a estrutura musical da sinfonia</i>	287
3. INTERACÇÃO DE DIFERENÇAS NA ABORDAGEM DO SOM, DO TEMPO E DA FORMA DA SINFONIA.....	288
3.1. <i>A abordagem do som</i>	288
3.2. <i>A organização do tempo</i>	327

3.3. <i>A forma</i>	334
CONCLUSÃO	340
APÊNDICE	346
APÊNDICE 1. ENTREVISTA AO COMPOSITOR ZHU JIAN-ER	346
APÊNDICE 2. NOTAÇÃO ANTIGA DE INTERPRETAÇÃO DE <i>GU QIN</i>	359
APÊNDICE 3. ESTRUTURA DO INSTRUMENTO <i>GU QIN</i>	360
APÊNDICE 4. LISTA DAS PRINCIPAIS OBRAS DE ZHU JIAN-ER	361
BIBLIOGRAFIA	363

Lista de Figuras, Quadros e Exemplos

Figura 1	Três dimensões da atmosfera dialógica	9
Quadro III-1	Divisão das 4 exalações	156
Quadro III-2	Quatro tons da fonologia Ping Yin	157
Quadro III-3	A estrutura métrica e fonética do poema	160
Quadro III-4	Análise sobre o grau de intensidade das consoantes iniciais	161
Quadro III-5	Análise sobre o timbre da parte rima	161
Quadro III-6	A relação rítmica das sílabas do poema	162
Quadro III-7	O modo métrico sobre o ritmo discursado do poema	163
Quadro III-8	Configurações dos gestos vocais	212
Quadro III-9	Configurações dos gestos vocais	212
Quadro III-10	Indicação tímbrica vocal de Schoenberg em Pierrot Lunaire	214
Quadro III-11	Appoggiaturas na melodia vocal de L'Artisanat furieux	228
Quadro III-12	Quinze modos da afinação de Gu Qin	250
Quadro III-13	Forma estrutural da Décima Sinfonia	339
Exemplo II-1	Zhu Jian-Er, Primeira Sinfonia, 1º andamento, c. [10]	83
Exemplo II-2	Zhu Jian-Er, Primeira Sinfonia, 1º andamento, cc. [54-57]	84
Exemplo II-3	Zhu Jian-Er, Primeira Sinfonia, 1º andamento, c. [272]	85
Exemplo II-4	Zhu Jian-Er, Primeira Sinfonia, 3º andamento, secção 20	86
Exemplo II-5	Zhu Jian-Er, Segunda Sinfonia, c. [36] e cc. [43-50]	89
Exemplo II-6	Zhu Jian-Er, Segunda Sinfonia, cc. [55-64]	90
Exemplo II-7	Zhu Jian-Er, Segunda Sinfonia, cc. [115-124]	91
Exemplo II-8	Zhu Jian-Er, Segunda Sinfonia, cc. [145-148]	91
Exemplo II-9	Zhu Jian-Er, Segunda Sinfonia, cc. [269-277]	92
Exemplo II-10	Zhu Jian-Er, Segunda Sinfonia, cc. [1-19]	94-96
Exemplo II-11	Zhu Jian-Er, Segunda Sinfonia, cc. [26-35]	97
Exemplo II-12	Zhu Jian-Er, Terceira Sinfonia, 1º andamento, cc. [5-15]	100-102
Exemplo II-13	Doze figuras rítmicas e as suas sequências simétricas	103
Exemplo II-14	Zhu Jian-Er, Terceira Sinfonia, 1º andamento, cc.[51-65]	104-105
Exemplo II-15	Zhu Jian-Er, Terceira Sinfonia, 1º andamento, cc. [143-163]	106-109
Exemplo II-16	A redução rítmica entre Pai Gu, tambor Tom-tom e Mu Gu	110

Exemplo II-17 Zhu Jian-Er, Terceira Sinfonia, 2º andamento, cc. [1-16]	111-112
Exemplo II-18 Zhu Jian-Er, Terceira Sinfonia, 2º andamento, cc. [30-37]	113-114
Exemplo II-19 Zhu Jian-Er, Terceira Sinfonia, 2º andamento, cc. [109-116]	115-116
Exemplo II-20 Zhu Jian-Er, Sexta Sinfonia, 1º andamento, combinação das vozes do canto folclórico e da oração tibetana	119-120
Exemplo II-21 Zhu Jian-Er, Sexta sinfonia, 1º andamento, Gu Qin e Pi Pa	121
Exemplo II-22 Zhu Jian-Er, Sexta Sinfonia, 1º andamento, Qing e Shi Mian Luo	121
Exemplo II-23 Zhu Jian-Er, Sexta Sinfonia, 1º andamento, Suo Na e Xun	122
Exemplo II-24 Zhu Jian-Er, Sexta Sinfonia, 1º andamento, cc. [1-6]	123
Exemplo II-25 Zhu Jian-Er, Sexta Sinfonia, 1º andamento, cc. [39-42]	124-125
Exemplo II-26 Zhu Jian-Er, Sexta Sinfonia, 1ºandamento, cc. [110-115]	126
Exemplo II-27 Zhu Jian-Er, Sexta Sinfonia, 1º andamento, cc. [55-61]	128
Exemplo II-28 Zhu Jian-Er, Sexta Sinfonia, 1º andamento, cc. [43-47]	129
Exemplo II-29 Zhu Jian-Er, Quarta Sinfonia, cc. [1-11]	135-136
Exemplo II-30 Zhu Jian-Er, Quarta Sinfonia, cc. [12-30]	138-140
Exemplo II-31 Zhu Jian-Er, Quarta Sinfonia, cc. [218-222]	142-143
Exemplo III-1 Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc [30-34]	165
Exemplo III-2 Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [35-36]	166
Exemplo III-3 Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [37-38]	168
Exemplo III-4 Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [39]	169
Exemplo III-5 Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [125-131]	172
Exemplo III-6 Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [132-134]	174
Exemplo III-7 Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [135-138]	175
Exemplo III-8 Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [139-150]	177-178
Exemplo III-9 Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [210]	179
Exemplo III-10 Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc [197-218]	183-186
Exemplo III-11 Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [219-225]	188-189
Exemplo III-12 Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc [1-13]	192-196
Exemplo III-13 Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [24-34]	198-200
Exemplo III-14 Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [67-82]	201-203
Exemplo III-15 Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [183-196]	204-206
Exemplo III-16 Notação do 1º canto recitado, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia	223

Exemplo III-17 Notação do 2º canto recitado, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia	224
Exemplo III-18 Notação do 3º canto recitado, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia	225
Exemplo III-19 Pierre Boulez, L'Artisanat furieux, cc. [19-27]	229
Exemplo III-20 Pierre Boulez, Bourreaux de Solitude, cc. [12-20]	232
Exemplo III-21 Pierre Boulez, Bourreaux de Solitude, cc. [21-28]	233
Exemplo III-23 Notação das appoggiaturas, George Crumb, El niño su voz	237
Exemplo III-24 Notação dos vocalizes, George Crumb, El niño su voz	237
Exemplo III-25 George Crumb, Me he perdido muchas veces por el mar	238
Exemplo III-26 George Crumb, De donde vienes, amor, mi niño?	239
Exemplo III-27 A forma de divisão das treze Hui	246
Exemplo III-28 Notas harmónicas obtidas nas treze marcas de Hui	257
Exemplo III-29 Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [39-62]	265-267
Exemplo III-30 Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [75-131]	270-275
Exemplo III-31 Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [165-195]	278-280
Exemplo III-32 Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [196-209]	282-286
Exemplo III-33 Partição da série em tetracordes	290
Exemplo III-34 Invariâncias demonstradas na matriz T/I	291
Exemplo III-35 Modo de tons inteiros demonstrado na matriz T/I	292
Exemplo III-36 Permutação da série original	293
Exemplo III-37 Partição da série em tríades e hexacordes	293
Exemplo III-38 Relação de complementação do hexacorde 6-33	294
Exemplo III-39 Relação de complementação e inclusão entre conjuntos-classe	294
Exemplo III-40 Análise harmónica, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [1-2]	298
Exemplo III-41 Análise harmónica, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [5-17]	299-303
Exemplo III-42 Análise harmónica, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [18-26]	305-307
Exemplo III-43 Análise harmónica, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [27-29]	309
Exemplo III-44 Análise harmónica, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [70-72]	311-312
Exemplo III-45 Análise harmónica, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [33-40]	314-316
Exemplo III-46 Análise harmónica, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [132]	318
Exemplo III-47 Análise harmónica, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [197-205]	319-320
Exemplo III-48 Análise harmónica, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [165-190]	323-326
Exemplo III-49 Estruturação rítmica da massa sonora, no início da Décima Sinfonia	331

Exemplo III-50 Estruturação rítmica da massa sonora de fundo na Décima Sinfonia	332
Exemplo III-51 Estruturação rítmica da massa sonora na métrica	
Yao Ban da Décima Sinfonia	333
Exemplo III-52 A estrutura rítmica na métrica Luan Chui da Décima Sinfonia	334
Exemplo III-53 A estrutura do movimento introdutivo da Décima Sinfonia	336
Exemplo III-54 O princípio do pensamento temporal de Han Dang Da	
Qu nas estruturas local e global da Décima Sinfonia	339

Introdução

1. A posição da nova música erudita chinesa no século XX

Analisando a produção musical erudita chinesa do século XX, verificamos um percurso de integração e interacção entre diferentes culturas e modos de fazer e dizer a obra de arte. O fenómeno deve-se, principalmente, a uma necessidade manifesta de evolução e capacitação das estruturas de realização e divulgação da cultura e do fazer artístico nacional, mas, e também, à forte influência do meio artístico ocidental. A globalização e a manifestação de uma pluralidade de géneros e linguagens musicais, uma necessidade manifesta de quebrar barreiras não só linguísticas, mas também sociais, económicas e culturais faz com que inúmeros pensadores e artistas chineses saiam do país para estudar e vivenciar novas formas de pensar e fazer a arte. A integração e interacção destes saberes torna-se, nalguns autores, um factor de inegável valor e presença. Para estes, a sua forma de vivenciar o fazer artístico e pensar a obra nas suas estruturas técnico-compositivas, formais e estéticas sofre transformações que se irão reflectir no seu fazer de obra. Para muitos a obra surge como um manifesto, para outros como um meio não só de inclusão como de divulgação e expansão de elementos tradicionais e eruditos.

Não será a este facto alheio, o facto de a China viver um regime ditatorial até o fim da época 70 do século passado. Não será a este facto alheio, a forte tradição e repressão social e política que emerge e condiciona o fazer, o estar, o viver e o criar de um povo. No entanto, e nos nossos dias, revela-se uma forte vontade de inclusão e manifestação de novas formas de linguagem, de novas formas de estar e de vivenciar o mundo e o ser humano. Não será concerteza alheio a isto, a abertura que a China permitiu ao ocidente bem como os fluxos migratórios que se dá para fora e dentro do país. Neste sentido tudo é lido, tudo é analisado, fruído, incluído ou excluído na vida e obra de cada um. No que concerne o artista, e o músico-compositor em especial, notamos uma forte abertura aos modos de vivenciar a arte no Ocidente. O seu fazer engloba, muitas vezes, as linguagens eruditas contemporâneas ocidentais numa tentativa de criar o novo e o inaudito, numa tentativa de sair de si incluindo o outro, sendo o outro não só aquilo que apresenta características ocidentais ou ocidentalizantes mas, e também, aquilo que é seu no que tem de mais tradicional e erudito, mas que não se encontra no seu fazer contemporâneo. Referimos aqui as tradições não só musicais nas suas linguagens e instrumentos musicais,

como literárias nos seus poemas e formas de dizer literárias.

A diversidade e pluralidade de manifestações culturais e artísticas, nomeadamente as musicais, manifestam-se, e estão presentes, não só na existência simultânea de diferentes géneros musicais, como na ruptura de delimitações disciplinares e culturais. Estes factores, de forma mais ou menos marcadas, revelam-se em todos os continentes e povos. No caso da música erudita chinesa, e desde o início do século passado, é um facto que não podemos escamotear e que pretendemos estudar e analisar.

Se olharmos essa pluralidade de linguagens musicais enquanto evolução do processo dialógico, verificamos que as diferentes aspirações e explorações musicais se encontram expressas em espaços de simultaneidade. As manifestações artísticas em análise articulam-se, por ora, em espaços temporais, geográficos e sociais que descerram várias realidades, articulando, integrando e desvelando diversos níveis de conhecimento dito tradicional ou contemporâneo, de espaços geográficos e continentais do Oriente e/ou do Ocidente, do Norte e/ou do Sul. Este facto diversifica e caracteriza o objecto de arte em análise. Se permite a integração e a interacção de diferentes níveis e espaços de saber, obriga a novas formas de olhar o fazer e o dizer da alma de arte. O artista, o compositor neste caso, expõe e transpõe fronteiras de saber diversas e, por vezes, outras. O artista, o compositor, diz-se em universos que, por desiguais espacio-temporais de formação e tradição não são seus, mas que surgem adquiridos pela educação a aculturação. Dentro deste contexto, presenciam-se concepções técnico-estéticas onde tradição e modernidade confluem. Presenciam-se dizeres artísticos onde se sobrepõem e convivem universos técnicos e estilísticos considerados díspares por vezes. Mas este dizer é novo, rico, inaudito não só quando inserido na sua cultura de origem, como quando fruído por ouvintes de outros espaços dialógicos. Assim, e neste fazer, tomamos conhecimento de concepções técnicas e estéticas onde confluem e estão presentes o atonalismo, o serialismo, o folclorismo, o minimalismo, a electrónica ou a eletroacustica. Mergulhando nesta heterogeneidade, cada personalidade tende a destacar e a formar a sua própria voz, concebendo o seu universo criativo num dizer novo, individual e único, que atrai e orienta num novo dizer os ouvintes da nova música contemporânea, nomeadamente da nova música erudita contemporânea chinesa.

No âmbito específico do encontro entre a música tradicional chinesa e a música

erudita ocidental, notamos a emergência de um novo espaço de diálogo na passagem do século XIX para o século XX. Este novo espaço manifesta-se, no entanto, de forma ambígua. Se por um lado se encontra oprimido pela opressão exercida pelo colonialismo ocidental, por outro, encontra-se condicionado pelo pensamento iluminista chinês, o qual busca novas formas de expressão técnico-científico e estéticas na modernidade ocidental. Note-se que a opressão exercida via colonialismo ocidental se manifesta a vários níveis. Notamo-la não só a nível artístico como a nível político, económico, social e educacional. Neste sentido, referimos a questão da própria continuidade da cultura musical tradicional chinesa, numa questão fundamental na determinação dos conteúdos veiculados em escola, bem como na forma como o desenvolvimento teórico e prático dos estudantes de música se fazia, nomeadamente no que concerne os conhecimentos musicais provindos da cultura musical ocidental. Neste caso falamos de cultura musical ocidental europeia, ou outra, dos hemisférios Norte ou Sul do nosso planeta, sabendo que pela sua localização adquire contornos e características únicas. Foi neste contexto que surgiu e germinou a nova música erudita chinesa. Foi neste contexto social e criativo que se manifestou um novo fazer e dizer artístico. Neste nosso trabalho denominamos nova música erudita chinesa, aquela que surge do nascimento e desenvolvimento de um dizer que integra, engloba e manifesta características e objectos dos mundos erudito e tradicional, antigo e novo, ocidental e oriental, num universo sonoro único e inaudito que reclama o seu espaço de diálogo com o mundo não só oriental como ocidental. Esta nova música faz-se sobretudo na China Continental, resultando em objectos de arte que incorporam e absorvem teorias, técnicas e estéticas presentes e desenvolvidas na música erudita moderna ocidental¹.

Esta nossa exposição pretende não só mostrar a grande e consequente revolução que se exterioriza desde início do século XX no dizer e fazer dos criativos chineses, como destronar a ideia preconcebida de que a nova música erudita chinesa se baseia na “simples” harmonização clássico-romântica de melodias tradicionais chinesas. Contrariando esta ideia podemos dar como exemplo o trabalho desenvolvido por várias personalidades artísticas e criativas da primeira metade do século XX, trabalho esse que denota a forte

¹ No dizer de vários estudiosos, o conceito de “nova música” dentro do universo da música erudita chinesa do século XX, abrange vários movimentos artísticos e culturais. Esta expressão é empregue quando se refere ao movimento *Zhuo Yi Yin Yue Yun Dong* 左翼音乐运动. Este movimento criado pelo partido comunista em 1930, precede vários movimentos revolucionários que surgiram nos anos 40. É igualmente usada para caracterizar os desenvolvimentos manifestos a partir do movimento cultural *Wu Si* 五四运动, em 1919. Informações mais concretas sobre esta expressão podem ser encontrados no dicionário *Zhongguo Yinyue Cidian* (dicionário da música chinesa), ed. Renmin Yinyue Chubanshe, Beijing, 1984.

integração e interação entre elementos e características de um pensar e dizer tradicional *versus* as concepções técnico-estéticas presentes na nova música ocidental. Neste sentido salientamos, por exemplo, o linguista e compositor Zhao Yuan Ren 赵元任, autor que focalizou a sua experiência musical no uso sucessivo e simultâneo dos sistemas pentatónico e diatónico, combinando as particularidade e peculiaridades do recitativo e da forma retórica aplicada aos poemas clássicos, bem como o uso da característica única da intonação tonal da língua chinesa. Um outro compositor, Huan Zi 黄自, contemporâneo de Zhao, preocupou-se com a elaboração de uma nova estruturação harmónica, incorporando os sistemas diatónico e pentatónico. Note-se que a este facto não será certamente alheio o que ocorreu no período que decorre entre as décadas 40 e 50 do século passado. Neste período foram introduzidas, no meio académico chinês, e por Tan Xiao Ling 谭小麟, as teorias composicionais de P. Hindemith. As concepções de *Harmonic Fluctuation* e de *tonal centre* de Hindemith estabeleceram uma estruturação harmónica baseada no novo funcionamento de tensão e distensão intervalar, através das duas combinações da série harmónica, o que forneceu um caminho mais livre à integração do sistema musical tradicional chinês na linguagem harmónica agora manifesta e em desenvolvimento na música erudita ocidental. Do mesmo modo, a teoria serial dodecafónica de A. Schoenberg foi também introduzida, na China continental, pelos discípulos de Schoenberg, Wolfgang Franker e Julius Schloss. Consequência deste facto, a escrita do compositor chinês Sang Tong 桑同 revelava, à época, as características e tendências atonal e dodecafónicas. Queremos salientar que estes trabalhos, embora experimentais, sugiram como faíscas momentâneas, não chegando, no entanto, a gerar uma corrente musical. Este facto é consequência manifesta da instabilidade causada pela guerra civil chinesa. Mais tarde, com a política mais restritiva, fruto da ditadura que existiu no continente chinês, as novas concepções musicais desapareceram por um longo período de tempo. Este facto foi fundamental para a estagnação do desenvolvimento da nova música erudita chinesa. Contudo não queremos deixar de mencionar que durante os anos de descontinuidade do processo dialógico, em especial entre a Guerra Fria e a reabertura da R. P. China ao mundo ocidental, na década de 1980, existiram diversos músicos chineses que estudaram e exerceram função profissional em países ocidentais, continuando muito subtilmente a promover o diálogo entre a cultura musical tradicional chinesa e a linguagem musical contemporânea ocidental. No entanto, o maior impacto deve-se quando a nova geração de

compositores, através do corrente da música de vanguarda *Xin Chao Yin Yue* 新潮音乐, na China continental, a partir de 1980, se apresentou ao mundo ocidental. Esse movimento mostrou a sensibilidade da linguagem musical erudita contemporânea chinesa, sensibilidade essa que incorpora elementos musicais ocidentais e tradicionais chineses. Porquanto, os timbres singulares dos instrumentos, o fluxo contínuo da textura e do gesto musical e as ideias estéticas e filosóficas enraizadas na cultura musical tradicional chinesa têm sido insinuados na linguagem musical contemporânea, revestindo, todavia, uma aparência que, superficialmente, se revela muito ocidentalizada. A par disso, o sucesso dos compositores a nível internacional, nomeadamente de Tan Dun 谭盾, Sheng Zong Liang 盛宗亮 nos Estados unidos da América, Chen Qi Gang 陈其钢 em França, Chen Xiao Yong 陈晓勇 em Alemanha, e de um grupo extenso na China continental, tais como Qu Xiao Song 瞿小松, Ye Xiao Gang 叶小纲 e Zhu Jian Er 朱践耳 atraíram consideráveis atenções do público e da crítica do mundo musical contemporâneo. Simultaneamente, mostra-se um interesse crescente sobre a nova música erudita chinesa. Este interesse surge interna e externamente. Assim, começaram a surgir em vários campos do conhecimento musicológico, investigações que pretendem mostrar a inter-culturalidade da nova música chinesa, nomeadamente o estudo do seu contexto sócio-histórico e das implicações políticas no desenvolvimento da música contemporânea chinesa (Mittler 1997). Factos como a questão de “sintetização” e “hibridismo” da música contemporânea chinesa (Everett, Lau 2004:23-39), e as análises de trabalhos composicionais individuais (Venhouven 1997), (Wang 2003), (Utz 2003) são também alvo do interesse, estudo e desenvolvimento por parte de diversos investigadores e estudiosos em todo o mundo.

2. Motivação e problemática da investigação

Apesar do crescente interesse no estudo da nova música erudita chinesa, notamos uma falta da ligação inter-disciplinar nas investigações e discursos que analisámos. Desse estudo verificámos que têm sido apresentados, por um lado, trabalhos teóricos extensivos sobre o contexto sócio-cultural e político, sem integrar análises detalhadas de novas composições, e por outro, trabalhos analíticos onde ressalta a natureza técnica do universo criativo e compositivo em estudo, mas que denota um certo relativismo na apresentação da relação entre a actividade subjectiva e as condições sócio-culturais e políticas em vigor à

época. Devido à complexidade inter-cultural e multi-textural manifestas na nova música erudita chinesa, somos favoráveis à incorporação de uma componente étno-musicológica nos estudos em causa visto surgirem diversos elementos tradicionais chineses, sobretudo, no que concerne ao uso dos modos técnicos de criação e execução de instrumentos antigos. Por outro lado, uma análise que tenha em conta o pensamento filosófico, estético e literário aí manifestos também deverá ser exteriorizada. Paralelamente, a necessidade de articulação entre a criatividade subjectiva e a continuidade história e uma reexaminação das relações entre expressões musicais tradicionais e contemporâneas é necessária, sendo que o modelo analítico proposto deverá ir além do discurso unívoco, apelando a uma análise heterogénea, uma análise que, dentro de uma unidade comum, declara a diversidade e a riqueza intercultural e expressiva do universo musical em estudo. Tal como Kevin Korsyn argumentou, “precisamos de novos paradigmas para a análise, novos modelos que permitam tanto a unidade como a heterogeneidade.” (Korsyn in Cook, Everist 1999:60). Ao citar Mikhail Bakhtin, Korsyn salientou a substituição da “subjectividade monológica” ligada à ideia de individualidade como o diálogo, reconsiderando, simultaneamente, “a unidade não como um inato e único, mas como uma concordância dialógica mesclada de pares ou múltiplos.” (Ibid. 61).

Assim, o presente trabalho tem como objectivo estudar a questão do processo dialógico entre a tradição e a contemporaneidade, a China e o Ocidente, na nova música erudita chinesa do século XX. Evocando uma análise diversificada, e um estudo sobre a “individualidade do diálogo”, despertámos em nós a vontade de aprofundar conhecimentos sobre o compositor Zhu Jian-Er e a sua obra, enquanto manifesto individual das características e da determinação de um novo fazer presente na nova música erudita chinesa. Neste estudo queremos mostrar de que forma a sua obra espelha e expressa o espaço dialógico, examinando como a observação e a percepção individual se redimensionam nas diferentes vivências sócio-históricas e políticas do autor, e estas, na história da cultura musical chinesa do século XX. Pretendemos igualmente verificar como o auto-conhecimento dessa individualidade se emancipa nas obras da sua última fase criativa, a maneira como as diversas concepções heterogéneas se constroem e interactivam num ponto de encontro único, e, por sua vez, se influenciam reciprocamente no processo dialógico de evolução da nova música erudita chinesa.

3. Enquadramento teórico

A estruturação do presente trabalho subdivide-se em três partes, abrangendo a narração do contexto sócio-histórico, a pesquisa da vida e da obra do compositor Zhu Jian-Er e a análise detalhada da sua Décima Sinfonia. Acreditamos que as diversas partes se articulam numa reciprocidade contínua, tanto na parte interior de cada unidade como na interligação entre elas, que invoca simultaneamente o diálogo.

O conceito de diálogo agora relatado é aquele presente no pensamento do linguista Mikhail Bakhtin. Este conceito, existente na literatura e, particularmente, na forma novela, revela, e de acordo com o linguista, um discurso estratificado que, em vez de se estruturar num plano único, manifesta a elaboração de uma normativa que pode conter várias unidades estilísticas heterogêneas, muitas vezes situadas em diferentes níveis linguísticos e sujeitos a diferentes estilos. Esses estratos podem conter ligações subordinativas, mas ainda são unidades relativamente autónomas (Bakhtin in Holquist 1981:261-262). Nas críticas de Bakhtin sugeriram varias formas de comparar o princípio da noção dialógica e o da noção monológica. Por vezes, esta comparação revela-se entre as forças centrífugas e centrípetas presentes no fazer e dizer da obra, ou entre um discurso heterológico que proporciona um espaço diversificado e um discurso ortodoxo que tenta exercer o controle da sua matéria e impor a unidade de uma linguagem normativa (Ibid. 3-41). Simultaneamente, a dialógica é distinguida pela característica “heteroglossia” que insiste na diferença, onde a separação e simultaneidade são as bases da existência (Bakhtin in Holquist 1990:20). Bakhtin afirma ainda que, em cognição, o tempo do “eu” é sempre um estado actual, sem começo nem fim, onde o “eu” é como um sincronismo final (Ibid. 45). No estudo de Kevin Korsyn, o autor entende que o pensamento dialógico de Bakhtin é um modelo de repensar sobre a unidade. Para Korsyn, a estética era um objecto secreto para transportar esperanças de autonomia e de liberdade de uma “subjectividade monológica”. O pensamento dialógico, por outro lado, vem substitui-la com a ideia de “individualidade como o diálogo”. Definida a natureza dessa individualidade, Korsyn referiu as palavras de Bakhtin: “a pessoa não tem um território soberano, ela está inteiramente, e sempre, no limite. Procurando dentro de si, ela olha nos olhos do outro, ou com os olhos do outro.” (Korsyn in Cook, Everist 1999:60-63).

Relativamente à ideia de “estar sempre no limite” que Bakhtin considerou como uma característica intrínseca da individualidade dialógica, parafraseamos a concepção do

sociólogo Boaventura Sousa Santos a respeito da noção de fronteira. O sociólogo considerou que a natureza promíscua e abrangente de fronteira propende a incluir os estranhos como membros. A caracterização da subjectividade de fronteira distingue-se pelo poder de transição entre o centro e a periferia capaz de agarrar as oportunidades de liberdade e de autonomia, o que resulta de uma constante definição e redefinição de limites fronteiriços (Santos 2000:319-330).

Na investigação do processo dialógico entre a tradição e a contemporaneidade e a China e o Ocidente, no processo de criação e caracterização da nova música erudita chinesa do século XX, propomos que esse limite fronteiriço está exposto, tanto na relação maximizada entre o cruzamento dos diferentes conhecimentos culturais, como também na relação mais estreita que se manifesta entre a percepção da individualidade artística construída no auge do manifesto de diferentes condições sociais e políticas e, a criação e determinação de diferentes faces e facetas de uma obra. Aqui, é preciso considerar uma acção dialógica subjectiva, pois, as culturas e os conhecimentos não interagem sozinhos, eles exigem intervenções individuais. Portanto, as dimensões da acção dialógica subjectiva surgem na interligação com a continuidade histórica e a heterogeneidade de obras autónomas e criativas. Consideramos, então, a existência de três ângulos nessa interligação, nomeadamente, a escolha do centro de observação, a percepção subjectiva interior e exterior e a realização de um “output” expresso na produção de obras autónomas e criativas. Aqui, a subjectividade possui, por um lado, a qualidade individual, no que diz respeito à autonomia e liberdade criativa. Por outro lado, essa individualidade está sempre em diálogo com os outros, sendo influenciada ou influenciando-se pela interpenetração de diferentes conhecimentos e culturas, ou na relação entre criador e criação. Neste sentido, entendemos que a nova música chinesa se releva uma transformação e reinvenção cultural, provocando múltiplos posicionamentos e traçando diversos estados dialógicos, pressupondo este princípio, uma figuração de três dimensões que se interligam por uma atmosfera dialógica e transformativa. Dentro desta atmosfera, encontramos, em primeiro lugar, duas partes da mesma dimensão, que são a música erudita tradicional chinesa e a música erudita moderna ocidental. De seguida, encontramos outros dois factores da segunda dimensão, que são incluídos na primeira, e que representam a nova música erudita chinesa e a tendência da aproximação ao Oriente da música erudita moderna ocidental. Do nosso ponto de vista, consideramos esta dimensão como a zona de “fronteira”, onde se

expõe uma maior acção sincrética e de emancipação. Para além destas duas dimensões, consideramos uma terceira dimensão a partir de uma observação da individualidade do diálogo – a vida e a obra do compositor Zhu Jian-Er. Por meio do estudo desse centro da observação individual pretendemos investigar a forma como as três dimensões da atmosfera dialógica se articulam, sabendo, contudo, que a acção dialógica é sempre recíproca e será sempre um percurso inacabado (figura 1).

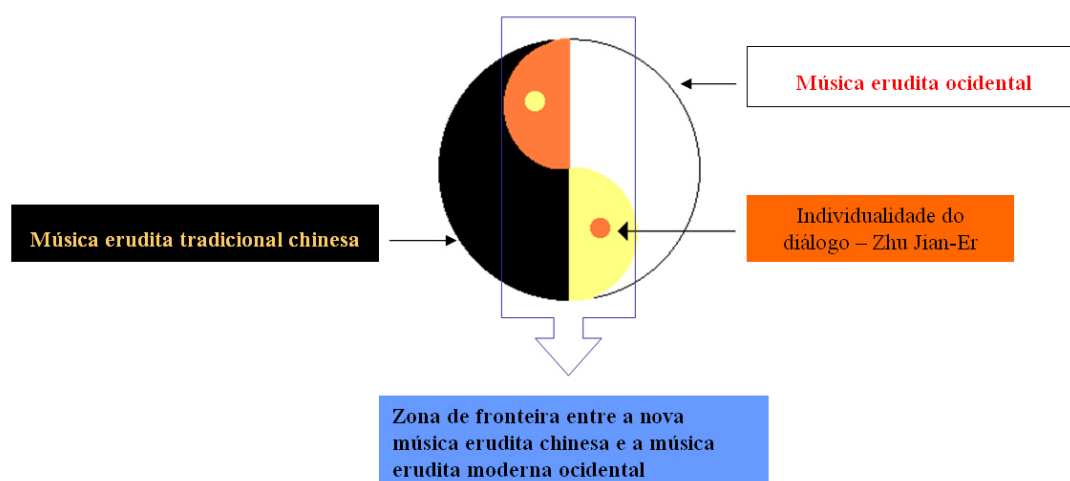


Figura 1. Três dimensões da atmosfera dialógica

Escolhemos o compositor Zhu Jian-Er como representante da “individualidade do diálogo” na nova música erudita chinesa do século XX, porquanto, o compositor já é um autor de referência na China e a nível mundial. Desde a propagação das canções políticas nas décadas de cinquenta e de sessenta do século XX, até à composição das suas dez sinfonias produzidas a partir da década de oitenta², e destacando ainda um período de inactividade criativa aquando da Revolução Cultural (1966-1976), o compositor Zhu Jian-Er reflecte uma personificação dos três períodos da nova música erudita chinesa. É de ressaltar que a transformação e a inovação são objectivos essenciais nas suas composições. No entanto, o compositor defende igualmente a importância de não se desligar de três fontes básicas da criação artística: as características do próprio povo, a vida do dia-a-dia e a personalidade artística individual. Assentando na percepção, caracterização e desenvolvimento destes objectivos, Zhu não se limita só a um conceito ou a uma técnica de

² Estas sinfonias foram produzidas num curto espaço de tempo, menos de vinte anos.

composição determinada, inspirando-se em diversas fontes, nomeadamente as culturas chinesa e ocidental ou diferentes estilos de composição, desde o clássico ao contemporâneo. Desta forma, ao sincronizar diversos estilos e culturas, torna as suas obras mais intensas e plenas de impulsos emotivos, ganhando, cada vez mais, reconhecimento a nível internacional. Podemos destacar, entre outros, a obtenção do grande prémio do “Queen Marie-José International Contest” na Suíça, com a sua Quarta Sinfonia, em 1990; a realização de conferências nos conservatórios e universidades americanas, em 1994; o concerto dedicado à sua pessoa realizado no Festival da Música Contemporâneo da Rádio Nacional Francesa, em 1996. Referimos em especial a sua Décima Sinfonia *Rio e Neve* (*Jiang Xue 江雪*), recordando a primeira sensação da sua audição: uma acústica peculiar e uma originalidade marcada, presente nas combinações entre a voz recitativa própria da ópera de Pequim, o instrumento antigo *Gu Qin 古琴* e a orquestra sinfónica de formação e constituição tipicamente ocidental. Na tentativa de pesquisar críticas e ecos sobre esta obra por parte do público³, deparámo-nos com mais de cinquenta referências à sua obra, encontrando, entre estas, a notícia de *Zhong Xin She 中新社*⁴, no dia 21 de Setembro de 2003, registando o seu sucesso nos concertos realizados em onze cidades dos Estados unidos da América; a crítica no Jornal *Xin Min Wan Bao 新民晚报*, no dia 12 de Novembro de 2004, focando a inovação do cruzamento das duas dimensões culturais assim como a questão filosófica reflectida no poema dissolvido na linguagem musical; o artigo do Jornal *Wu Hui Bao 文汇报*, no dia 12 de Novembro de 2004, descrevendo uma onda de entusiasmo no seio do público aquando da performance da obra num concerto dedicado ao compositor. Podemos assim dizer, que a Décima Sinfonia de Zhu causou uma enorme vibração e efervescência no campo crítico. O êxito torna a obra uma das referências mais importantes da carreira artística do compositor. Paralelamente, como última sinfonia do compositor, a obra converge, igualmente, numa síntese do seu desenvolvimento composicional, tanto técnico como estético e espiritual.

Enquanto fruto da repressão social, política e cultural, a visão e criação de Zhu Jian-Er emancipa-o da realidade. De que forma esta emancipação individual se manifesta na sua obra e, em particular, na sua Décima Sinfonia, revela igualmente a forma como Zhu observa, dilata, vive e transcreve os elementos observados e posteriormente

³ Esta pesquisa foi feita no site www.baidu.com, pelas 20h15, no dia 27 de Julho de 2002.

⁴ A entidade de noticiário nacional.

redimensionados no fazer da obra. O espaço de diálogo que abre entre o Oriente e o Ocidente na capacitação do seu fazer em técnicas de composição manifestas no fazer e dizer de autores contemporâneos, bem como a inclusão e interacção entre tradição e modernidade no que concerne o uso destas técnicas em simultâneo, com aquelas que são próprias ao dizer da música erudita chinesa, fazem com que a sua Décima Sinfonia revele um universo único e inovador no panorama musical mundial. Assim, a inclusão de elementos próprios da música tradicional (erudita ou não) chinesa exigem, no nosso entender uma abordagem nova. Neste fazer, e no que concerne a caracterização e determinação da vida e obra do compositor, apelámos, em primeiro lugar, à recolha e análise dos artigos analíticos e outra documentação publicada pelo próprio compositor em diversos jornais e revistas (Zhu 1980:4, 1987:44, 1989a:61-66, 1989b:56-64, 1991:369-371, 1993:56, 1999). Documentámo-nos igualmente na edição das colecções das suas partituras (Zhu 2002, 2005). Em segundo lugar, fizémos o levantamento da bibliografia existente sobre o compositor (Yang 1987, 1989), (Wang, 1991), (Lu 1996), (Sun 1997), (Liang 2000), (Jin 2000:52-56), (Qin 2001), (Qian 2005:31-41). Por fim, elaborámos uma entrevista a Zhu Jin-Er, após uma observação dos factos revelados pelas fontes bibliográficas, no intuito de esclarecer algumas questões que se manifestaram relevantes neste último recurso. As informações fornecidas pelo compositor permitiram-nos uma aproximação mais verdadeira às suas percepções da realidade, às suas obras e aos ambientes sociais em que se inseriu e insere.

Para a análise detalhada da sua Décima Sinfonia, elaborámos dois procedimentos analíticos. Um demonstra a maneira como o poema clássico da dinastia *Tang* – *Rio e Neve* – bem como o uso do instrumento antigo *Gu Qin* se manifestam na composição da obra. Sendo assim, em primeiro lugar, descrevémos o contexto de criação do poema lírico e a sua ligação com o instrumento dos literatos: *Gu Qin*; em segundo, analisámos a fonética e a métrica do poema *Rio e Neve* e as particularidades estruturais, tímbricas e interpretativas do instrumento *Gu Qin*; por último, analisámos estes elementos integrando-os na textura musical exposta e própria da orquestra sinfónica ocidental.

O outro procedimento enfoca os aspectos técnico composicionais do autor, tais como a organização a nível das alturas sonoras, do tempo e, a estruturação da forma da obra. Neste fazer, aplicámos a teoria de *Pitch-Class Set* de Allen Forte (Forte 1973), utilizámos,

sobretudo, a tabela numérica de Forte para a identificação de cada conjunto e as respectivas relações intervalares. Na análise da textura harmónica da obra, a identificação dessas classe-conjuntos representam, tanto os acordes simultâneos como os tons sucessivos. Com apoio do método analítico de João Pedro Oliveira (Oliveira 1998), realizámos a análise da estrutura da série dodecafónica, e a forma com o esta se revela no uso dos operadores transformativos, nomeadamente, a transposição, a retrogradação e a retrogradação da inversão, assim como as técnicas de rotação, combinação, complementação e inclusão na interações entre as diversas subdivisões da série.

Relativamente à análise da organização do tempo, explorámos o aspecto dialéctico de dois contrários: a regularidade/irregularidade e flexibilidade/controlo, enquanto operadores da estratificação sobreposta dos diferentes valores métricos e rítmicos. Simultaneamente, as diferentes polirrítmicas e polimétricas presentes ao longo da obra em estudo são articuladas e comparadas com os protótipos rítmicos e métricos existentes na estruturação e definição do dizer dos teatros tradicionais chineses.

Na abordagem da estrutura formal, pretendémos analisar três planos visíveis, na estruturação global da sinfonia. Assim, a análise é elaborada, a partir do entendimento transcendente do compositor a respeito da forma de sinfonia, a partir da estruturação da forma musical chinesa antiga *Han Tang Da Qu* 汉唐大曲 e a partir da justaposição diferentes texturas, nomeadamente harmónicas, tímbricas, rítmicas e configurações melódicas.

4. Organização da dissertação

A organização da dissertação obedece à estrutura seguinte. No primeiro capítulo, abordaremos os três períodos existentes no espaço de diálogo entre a música erudita chinesa e a música erudita moderna ocidental, analisando o processo de transformação para a “modernidade” e a contínua emancipação para a “pós-modernidade”, no contexto sócio-histórico chinês do século XX. Discursaremos no primeiro ponto sobre o contexto socio-político da emergência da nova música erudita chinesa, no período de encontro da música erudita chinesa com a música erudita ocidental antes de 1949, destacando a função da canção escolar *Xue Tang Yue Ge* 学堂乐歌, na transformação da estruturação da cultura musical chinesa. Nesse mesmo período, exploraremos ainda as diferentes atitudes e

percepções dos músicos, divididos em perfis políticos diferentes, nomeadamente entre o grupo “académico” e o grupo “revolucionário”. No segundo ponto, revelaremos a estagnação do processo dialógico no período da liderança de Mao Ze Tong entre 1949 e 1976, focalizando os dois factores, nomeadamente, a influência da ideologia Maoísta e a monopolização do modelo musical *Yang Ban Xi* 样板戏 na Revolução Cultural. No terceiro ponto, exploraremos o período da nova atmosfera criativa e musical manifesta a partir de 1979 até à actualidade. Nesse período, a rearticulação entre as culturas musicais chinesa e ocidental proporcionou a emancipação de vanguarda – a *Xin Chao Yin Yue* 新潮音乐, uma corrente que causou mais uma emancipação da nova música erudita chinesa, gerando uma renovação de concepções no tratamento de elementos musicais, tanto ao nível técnico como estético, nas novas composições musicais eruditas.

No segundo capítulo, articularemos a vida e a obra do compositor Zhu Jian-Er com o contexto histórico da nova música erudita chinesa do século XX, pretendendo alcançar um melhor entendimento da acção dialógica a partir do processo individual. Analisaremos a sua acção de observação, de percepção e de emancipação perante a diversidade de conhecimentos adquiridos e vivenciados. No primeiro ponto, discursaremos sobre os primeiros contactos do compositor com a nova música. No segundo e terceiro pontos, examinaremos a repressão da individualidade face às condições sócio-políticas e culturais presentes na China, descrevendo a função profissional de Zhu Jian-Er como compositor de músicas revolucionárias e do seu “silêncio” no tempo da Revolução Cultural. No último ponto deste capítulo iremos focar a nova fase da sua criação musical, no período após abertura da China ao mundo, a partir de 1980. Pretendemos investigar a forma como o compositor inclui o novo, através de uma análise condensada das suas obras sinfónicas compostas nesse período.

No terceiro capítulo, analisaremos a existência do diálogo entre a tradição e a contemporaneidade, e entre a China e o Ocidente, na especificidade da linguagem musical da Décima Sinfonia de Zhu Jian-Er. A partir dessa visão microcósmica da obra, pretendemos estudar, no primeiro ponto, a pertinência entre o texto e a música nas suas interpretações poéticas, musicais e filosóficas; ao mesmo tempo, pretendemos comparar o canto recitado *Yin Chang* 吟唱 na experiência oral do teatro tradicional chinês e a voz falada *sprechstimme* na técnica vocal experimental da música erudita contemporânea ocidental. No segundo ponto, exploraremos a particularidade interpretativa do instrumento

antigo *Gu Qin* 古琴, descrevendo a sua ligação com a poesia através do uso que dele faz o compositor ao nível da afinação, da notação e da coloração tímbrica do instrumento. No terceiro ponto, analisaremos a interacção das diferentes concepções técnicas na organização do som, do tempo e da estrutura formal da sinfonia, destacando o espírito criativo do compositor através da manifestação em música de estruturas dialógicas.

Este nosso trabalho, narrativo e analítico, pretende demonstrar como se exterioriza o processo dialógico no fazer e dizer de um compositor e obra, nomeadamente aquela onde se encontram a herança tradicional e o conhecimento de vanguarda, manifestação da nova música erudita chinesa. Tendo em conta a realidade musical chinesa e o compositor Zhu Jian-Er, assim como a sua forma de pensar e estruturar o musical, pretendemos mostrar e alargar os nossos conhecimentos sobre o autor e a sua obra, bem como aprofundar a maneira como o mesmo integra e interage com os diversos elementos que adquire, não só da nova música ocidental como da música tradicional chinesa. Transmutando-os e integrando-os no seu fazer de obra, cria um espaço de diálogo que dilui fronteiras e se revela novo enquanto musical, sobretudo no últimos trinta anos.

I. O espaço de diálogo entre a música erudita chinesa e a música erudita ocidental no século XX

O contexto sócio-histórico que encontramos na China de finais do século XIX e princípio do século XX proporcionou um ambiente oportuno às transformações que hoje podemos testemunhar no panorama da música erudita chinesa, resultado das janelas de diálogo que se abriram entre a China e o Ocidente. Este olhar para fora de si mesma enraíza-se nas mudanças sociais entretanto verificadas, uma oportunidade para invocar e convocar uma outra forma de emancipação, a partir do velho organismo da música erudita chinesa. Simultaneamente, a busca de novas expressões musicais catalisou a revolução do sistema social, pois a acção de divulgação e de aprendizagem da música erudita ocidental dos séculos XVIII e XIX transfigurou-se num instrumento de revogação dos velhos costumes sociais da sociedade feudal imperial, protagonizada, inicialmente, pelos políticos reformadores de então e, mais tarde, pelo grupo iluminista, na promoção de um novo âmbito cultural chinês. Esta nova realidade e a procura de outros mundos abriram novas portas à população que, lentamente, se foi integrando no novo espaço musical. Este, a pouco e pouco, foi ganhando terreno à música, ao serviço da corte *Gong Ting Yin Yue* 宫廷音乐, à música religiosa *Zong Jiao Yin Yue* 宗教音乐 e à música dos literatos *Ya Yue* 雅乐, acabando mesmo por se impor e por se transformar no símbolo de um mundo livre e avançado, sobretudo no seio da nova classe urbana.

O espaço desta nova música caracteriza-se, no entanto, por uma dualidade identitária, dado que se trata de dois campos que permanecem devidamente localizados. De um lado, a música erudita tradicional chinesa assume-se como o “eu”, do outro lado, temos a música erudita ocidental no papel do “outro”. De acordo com o pensamento dialógico do linguista Bakhtin, esta relação dual baseia-se em acções recíprocas entre um “eu” e um “outro”, procurando possibilidades de emancipação de conhecimentos por recurso a uma reflexão baseada nessa relação dialógica (Bakhtin in Holquist 1990:14-40). Um outro ponto de vista de Bakhtin encontra-se presente na argumentação a favor da importância da situação de observação. Segundo este raciocínio, todas as consciências são relativas, cujo resultado depende do relacionamento entre dois corpos que se situam, simultaneamente, em espaços dissemelhantes; a posição de observação é fundamental, sendo que o importante não é a existência das diferenças, mas sim, a posição em que uma parte agarra ou activa estas

mesmas diferenças. Para exprimir melhor esta ideia, Bakhtin transcreve-nos uma imagem:

“You can see things behind my back that I cannot see, and I can see things behind your back that are denied to your vision. We are both doing essentially the same thing, but from different places: although we are in the same event, that event is different for each of us. Our places are different not only because our bodies occupy different positions in exterior, physical space, but also because we regard the world and each other from different centers in cognitive time/space.” (Ibid. 21).

Neste texto, Bakhtin fala dos diferentes centros de conhecimento face ao tempo e ao espaço, pressupondo uma capacidade de o ‘eu’ construir um espaço distinguindo as dissemelhantes posições em que o ‘eu’ e o ‘outro’ se inserem. Neste espaço, o ‘eu’ é capaz de unir as diferenças, interpretando a forma *a priori* na percepção das diferenças; paralelamente, as diferenças que o ‘eu’ adquire do ‘outro’ revela diferentes significados para o entendimento do ‘outro’, logo, o processo de diálogo nunca será um processo terminado. Na complexidade do processo de emancipação da nova música erudita chinesa, verificamos precisamente esta relação na totalidade da transformação cultural, nomeadamente, face ao fenómeno de ambivalência que se configura por uma “fronteira” entre a cultura tradicional e a cultura moderna ocidental⁵. Neste espaço fronteiriço, a nova música chinesa adquire um campo cultural muito particular que tenta abandonar a atitude antagónica dos paradigmas diferentes, tentando realizar a conversão destes num campo único e, seguidamente, explorando o contingente potencial emancipatório.

O sociólogo Boaventura Sousa Santos, a propósito da noção de fronteira, entende que a presença do centro não é tão forte que permita distinguir, indiscutivelmente, entre o “eu” e o “outro”, já que “a natureza promíscua e abrangente de fronteira propende a incluir os estranhos como membros” (Santos 2000:319-330). Nesta linha de pensamento, a caracterização da subjectividade de fronteira distingue-se pelo poder de transição entre o centro e a periferia capaz de agarrar as oportunidades de liberdade e de autonomia, o que resulta de uma constante definição e redefinição de limites fronteiriços. Tal é a acção

⁵ Nesta dissertação, o significado que damos a cultura moderna chinesa foca-se no sentido da progressão face à cultura tradicional. O conceito da modernidade é bastante amplo, suportando universos, entre outros, sociais e estéticos. Jurgen Habermas defende a modernidade arrancando com a exaltação ao progresso, a ciência moderna do pensamento iluminista europeu (Habermas 1983); Charles Baudelaire declama a modernidade como ‘le transitoire, le fugitive, le contingent’ (Baudelaire, 1976). No contexto histórico chinês, a modernização da cultura inspira-se no pensamento de Jean-Jacques Rousseau; Cai Yuan Pei, Xiao Yong Mei e Feng Zi Kai, os seguidores de Rousseau e Kant, promoveram a ideia de educar novas percepções estéticas para a regeneração da sociedade.

dialógica, expressa na fronteira cultural entre a música erudita tradicional chinesa e a música erudita moderna ocidental, a qual tenta, por um lado, alterar progressivamente a linguagem subjectiva e, por outro, reproduzir situações de confiança por recurso à reinterpretação dos velhos saberes. Portanto, aqui a linguagem subjectiva reveste um carácter recíproco que é capaz de aceitar e representar o conhecimento da música erudita moderna ocidental sem perder o valor da sua própria cultura musical. Esta ligação entre os dois conhecimentos musicais confirma a coexistência do “eu” e do “outro” no processo emancipatório do conhecimento subjectivo. Tal como Sousa Santos disserta sobre o ponto de vista do conhecimento emancipatório, contudo, situa-se no centro de observação diferente do ponto de vista ocidental:

“... a distinção entre sujeito e objecto é um ponto de partida e nunca um ponto de chegada. Corresponde ao momento da ignorância, ou colonialismo, que é nada mais nada menos do que a incapacidade de estabelecer relação com o outro a não ser transformando-o em objecto. O saber enquanto solidariedade visa substituir o objecto-para-sujeito pela reciprocidade entre sujeitos... Parafraseando Clausewitz, podemos afirmar hoje que o objecto é a continuação do sujeito por outros meios. Por isso, todo o conhecimento emancipatório é autoconhecimento. Ele não descobre, cria.” (Ibid. 79).

A nosso ver, o processo de alteração da linguagem subjectiva e a acção dialógica entre dois conhecimentos musicais percorrem um processo contínuo tridimensional: primeiro, a escolha do centro de observação; segundo, a percepção subjectiva individual que, pela sua vez, se articula com a parte interior ligado à “mente” e ao “espírito” e com a parte exterior ligada ao contexto “sócio-histórico”; terceiro, a realização de um “output” expresso na produção de obras artísticas autónomas e criativas. A propósito da última dimensão, cabe-nos dizer que a capacidade criativa, no campo subjectivo, exhibe também um significado colectivo, cuja natureza não se relaciona apenas com o pensamento individual, mas relaciona-se igualmente com o desenvolvimento material na condição de que este se baseia nos procedimentos humanos, como o podemos confirmar na criatividade subjectiva que resulta da acção dialógica entre as músicas eruditas chinesa e ocidental, entre o compositor e as condições sociais e entre o compositor e as suas obras.

Portanto, existe uma relação estreita entre a subjectividade criativa e a dinâmica do

processo histórico⁶. Uma das consequências desta relação é a tentação de se utilizar a percepção interior do indivíduo como uma espécie de fonte metafórica para a compreensão do processo histórico.

No espaço dialógico que vimos referenciando, no século XX, esta relação sofreu de alguma ambivalência, pois a contradição entre a aspiração à “modernidade” da música ocidental e a preservação do “ethos” da música nacional criou sentimentos ambíguos. Foi com agressões políticas e económicas do colonialismo ocidental que a estrutura social chinesa se rompeu. Daí, a emergência de uma nova cultura musical erudita que foi activada com as políticas reformadoras do Estado e com os conhecimentos dos eruditos chineses que estudaram no ocidente e voltaram à China.

Durante esta primeira emancipação, a edição de livros e a fundação de diversas instituições académicas contribuíram, progressivamente, para o lançamento de uma nova esfera pública com a função de estimular a compreensão e a difusão desta nova cultura musical. Contudo o processo de transformação era lento e obstativo, testemunhado pela negligência presente nos trabalhos, experimentais, dos compositores chineses. No entanto, estes representavam já uma linguagem moderna do século XX. Contudo, por influências do regime político de então, este género de música desapareceu, por um longo período, da história da música erudita chinesa. Um olhar retrospectivo pela história da música, leva-nos ao tempo da Revolução Cultural, *Wen Hua Da Ge Ming* 文化大革命, durante a qual a monopolização de um único modelo que se designa *Yang Ban Xi* 样板戏, no meio musical, retirou alternativas criativas e musicais ao povo chinês. A ligação entre o poder político e esta única expressão artística contribuiu para um obscurantismo que paralisou totalmente a relação e o diálogo entre a criatividade e a dinâmica da continuidade histórica.

A partir da década de 80 do século XX, a sociedade chinesa ganhou, gradualmente, uma nova tonificação através da implementação de diversas reformas económicas e tecnológicas. No âmbito musical, a abertura ao resto do mundo, a evolução das novas tecnologias e a facilidade dos intercâmbios técnicos e informáticos disponibilizaram novos horizontes aos músicos eruditos que puderam, com os conhecimentos entretanto

⁶ A subjectividade criativa surge da sua natureza “inquieta” que é capaz de enfrentar as diferentes situações dialógicas, as quais se articulam, nomeadamente entre os diferentes conhecimentos, entre as diferentes condições sociais e entre as diferentes faces e facetas do processo de criação de uma obra. Essa criação, subjectiva, está disposta a explorar as possibilidades que estas diferenças por elas abertas e nunca estagna numa paradigma e perdendo a sua virtualidade.

sedimentados, alcançar patamares de criações mais elevados. Os exemplos da renovação concepcional dos elementos musicais no movimento composicional da *Xin Chao Yin Yue* 新潮音乐 leva-nos a crer que, hoje, depois duma adaptação de cerca de vinte anos, o espaço do diálogo entre a música erudita chinesa e a música erudita ocidental encontrou estabilidade. Esta, define-se como um organismo em que cada compositor pode criar a sua própria linguagem relacionada com o mundo envolvente e consigo próprio. O funcionamento deste organismo, confrontado com a multiplicidade de entonações e sintaxes da linguagem musical, é activado por uma relação diacrítica, ou seja, pela manifestação das metamorfoses no diálogo entre a imaginação individual e a existência desta multiplicidade. A natureza dessa manifestação revela-se pela demonstração dos aspectos diferenciais ou relacionais das linguagens musicais, através da interpretação de cada compositor; de outra maneira, a nova lógica do pensamento, numa obra original, passaria pela convocação das linguagens já existentes e, simultaneamente, pela sua recriação morfológica.

Na perspectiva de ver e aprofundar as situações divergentes e convergentes na relação dialógica entre a música erudita chinesa e a música erudita ocidental no século XX, o presente capítulo traçará três períodos significativos do contexto sócio-histórico, onde verificaremos as diversas percepções e atitudes perante as diferentes faces do procedimento de construção e edificação da nova música erudita chinesa. O primeiro período define-se pela fase de recepção da cultura musical ocidental pela sociedade chinesa. Este atravessou a passagem do século até ao ano 1949; o segundo período surge pela fundação da Republica Popular da China em 1949 e abrange um tempo escuro da Revolução Cultural entre 1969-1979. Nesta revolução, todo o funcionamento sócio-cultural e económico ficaram imobilizados, o que resultou de uma descontinuidade na relação dialógica entre as duas culturas musicais, amargando sobretudo na censura de todo o conhecimento musical ocidental do século XX; o terceiro período revela a nova atmosfera musical a partir de 1979, o tempo de novas articulações na relação dialógica entre os dois conhecimentos musicais. Focaliza-se, sobretudo, no contacto e na percepção das novas correntes composicionais ocidentais do século XX e na sua associação com os valores da cultura musical chinesa.

Sabemos que a realização da contextualização histórica sobre a evolução da nova

música erudita chinesa seria um trabalho extenso, o qual abrange uma escala temporal de mais de um século e envolve um grande número de casos problemáticos para a investigação, torna-se assim impossível a sua realização numa parte tão breve da dissertação. No entanto, os conteúdos narrativos dos três períodos aqui mencionados irão ser articulados com a vida e a obra do compositor Zhu Jian-Er, que reflecte uma síntese histórica que será estudada nos capítulos II e III. Esta mostra-se pertinente para o estudo deste compositor específico, visto que a carreira artística de Zhu atravessou o século XX, sendo que a sua vida e a obra estão associadas aos períodos emblemáticos da evolução da nova música erudita chinesa. Assim, iremos ter a possibilidade de verificar como as percepções de Zhu reflectem os conhecimentos e as práticas da nova música erudita chinesa, e, vice-versa; averiguar as alterações sócio-culturais reveladas através da análise da produção musical do compositor, que se expressa na sua criatividade subjectiva. Tal como referimos anteriormente, tentaremos utilizar a percepção interior do indivíduo como uma espécie de fonte metafórica para a compreensão do processo histórico, manifestado na produção musical erudita chinesa.

1. A emergência da nova música: o encontro da China e do Ocidente antes do ano de 1949

Para os ocidentais, a “modernidade” situa as suas origens na filosofia do século XVII e atinge um dos seus pontos altos em finais do século XIX, o período da consolidação da sociedade industrial e do desenvolvimento da ciência e da técnica (Santos 1989:80-87); para a China, o final do século XIX era dominado pelo início da transformação social da “modernidade”, partindo de uma sociedade agrícola e do antigo sistema feudal. Uma das maiores necessidades desta transformação resulta da opressão e exploração da China pelo colonialismo ocidental, a partir da Guerra do Ópio, *Ya Pian Zhan Zheng* 鴉片战争 (1839-1842). Assim, as desigualdades no campo comercial e diplomático e as derrotas militares despertam sentimentos nacionalistas para a modernização do país. Neste contexto verifica-se, por um lado, um rápido progresso social em larga escala, influenciado pelo pensamento iluminista chinês que se baseia no campo técnico-científico, cultural e político-filosófico da modernidade ocidental; por outro lado, a presença e a dominação colonial desencadeiam e reforçam sentimentos xenófobos e nacionalistas, por arrastamento, ao isolamento mundial. Na verdade, a “modernização” da sociedade chinesa assenta em lógicas diferentes

da ocidental, pois as suas transformações não evoluem do mesmo modo, duma sociedade agrícola para uma sociedade industrial, tal como Sheldon Hsiao-peng Lu relatou no seu artigo *Global Postmodernization: The Intellectual, the Artist and China's Condition*:

“One cannot periodize historical processes so neatly in the Chinese case, and there is no clear temporal pattern of the suppression of the ancient world, modernity, and postmodernity as in the West.” (Lu in Dirlik, Zhang 2000:146).

Esta rápida mudança social em larga escala causou uma enorme oscilação no campo da cultura musical: a música ao serviço da corte, a música religiosa e a música dos literatos já não correspondem às necessidades e interesses do novo clima sócio-cultural. Desta forma, a música erudita ocidental torna-se, cada vez mais, o símbolo de um mundo mais livre e avançado, fascinando a nova classe urbana, os jovens que receberam formação musical ocidental, bem como as pessoas convertidas às religiões católica e protestante, sendo que, as igrejas eram centros de divulgação da música erudita ocidental. Consequentemente, a emancipação da música erudita chinesa actua, inevitavelmente, neste espaço, tentando assumir uma nova forma, perante um contexto ambíguo e híbrido. Portanto, o nascimento da nova música erudita chinesa é, precisamente, fruto desta emancipação que serviu, por um lado, como um instrumento ao serviço da regulação e politização do Estado, por outro, como um novo espaço de interligação das diferentes culturas onde as relações ambíguas e híbridas tendem a encontrar valores positivos.

1.1. O contexto socio-político na emancipação da música erudita chinesa

Recorrendo a uma breve síntese, recorde-se que a China tem mais de cinco mil anos de história, possuindo uma cultura extremamente rica que atingiu estádios civilizacionais muito elevados. Muito do seu conhecimento tecnológico e filosófico espalhou-se pelo mundo, vindo a assumir uma dimensão universal. No percurso desta longa civilização, a unificação dos vastos territórios e das múltiplas nações étnicas representou sempre um problema tão premente quanto complexo. A primeira unificação ocorreu no século III a.C. por iniciativa de Qin Shi Huang 秦始皇, imperador que fundou a Dinastia *Qin* 秦 e estabeleceu o primeiro império autocrático. Para implementar e consolidar a centralização política, Qin Shi Huang e os imperadores que se lhe seguiram recorreram à teoria do Confucionismo, a ideologia básica da classe dominante, para controlar o povo e o

equilíbrio da sociedade feudal. Este sistema de aculturação criou uma classe de elites, compostas por literatos oficiais que ocupavam uma posição elevada na sociedade e se distinguiam do povo, designadamente, pela linguagem, pela forma de vestir e pelos gostos habituais⁷. Tal fenómeno, porém, educou uma parte reduzida da população chinesa. Segundo Yang Mi Kang 杨明康, até ao início do século XX, oitenta e cinco por cento da população permanecia analfabeta (Yang 1996:4). Devido a estes factores histórico-sociais, os valores artísticos da corte imperial e dos seus literatos adquirem um enorme prestígio, tornando-se as referências dominantes a que toda a sociedade deveria aderir.

Durante mais de dois mil anos, a lealdade a tal aculturação, bem como a crença na sua superioridade dominam a sociedade, até que, nos finais do século XIX, a patente inferioridade nacional face aos adversários ocidentais ou ocidentalizados, caso do Japão, vem despertar sentimentos patrióticos. Por conseguinte, vários grupos da “intelligentsia” buscam regenerar a sociedade, sendo aqui de realçar o movimento educacional desencadeado por progressistas como Kang You Wei 康有为 e Liang Qi Chao 梁起超. A reforma de Kang e Liang baseia-se na modernização do Confucionismo, com a integração de conhecimentos modernos ocidentais, constituindo, deste modo, um desvio à mentalidade *sinocêntrica*⁸.

Os primeiros passos dados, na aquisição do gosto pela música ocidental por este grupo de intelectuais reformadores e pelos estudantes que aprenderam no estrangeiro, revelam um dos aspectos da integração do país no mundo moderno. A percepção dos intelectuais

⁷ Para ser um literato oficial, os homens tinham de aprender a caligrafia e os textos de Confúcio, a seguir, tinham de obter o grau académico, passando os exames rigorosos do serviço governamental. Como uma classe elevada, os literatos oficiais vestiam os tecidos coloridos de seda e brocado, enquanto o povo só podia vestir os tecidos de linho e algodão. De salientar ainda que o amarelo era a cor sagrada de imperador, enquanto o vermelho e o azul eram as cores usadas pelos funcionários governamentais. Os gostos habituais dos literatos definiam-se pelas quatro qualidades artísticas, nomeadamente, na execução de *Qin* 琴, no jogo de *Qi* 棋, na caligrafia *Shu* 书 e na pintura *Hua* 画.

⁸ Em 1898, o jovem Imperador Guang Xu 光绪(1875-1908) aceita as ideias de reformadores progressistas como Kang You Wei (1858-1927) e Liang Qi Chao (1873-1929) e, emite decretos destinados a reformar o sistema legal, a estrutura do governo, o serviço militar, a agricultura e a medicina. Destaque especial vem a ser conferido ao sistema educativo, que é objecto de profundas transformações. Destas reformas — inspiradas na reforma Japonesa Meiji e na reforma Petrine da Rússia — reconhece a importância da educação na modernização do país, pelo que fomenta a transformação do ensino tradicional *Shu Yuan* 书院, adoptando o sistema educativo ocidental. Entre diversos planos, visa-se eliminar o antigo exame imperial (destinado a seleccionar candidatos a funções no aparelho burocrático do governo) e promover o envio de estudantes para o estrangeiro, com o objectivo da aprendizagem e observação das novas técnicas e tendências. Para além disso, a reforma do sistema educativo passa também pela tentativa de se fundir à filosofia de Confúcio, principalmente no tocante à responsabilidade social, com os valores da ciência política ocidental. Pretende-se, com isto, fornecer aos estudantes uma sabedoria política que concilie a manutenção da dinastia imperial com um sistema parlamentar de tipo europeu — modelo que os japoneses tinham conseguido implementar, com considerável sucesso.

reformistas chineses, face à música ocidental, consiste na capacidade que esta tem de servir de sangue regenerador duma cultura e duma mentalidade que eles consideravam caducas. Ocorre, assim, uma penetração da música erudita moderna ocidental no sistema de ensino, o que leva ao aparecimento de um novo espaço musical. De salientar que, apesar do pensamento confucionista poder ter contribuído para o imobilismo, designadamente, colocando a tónica no respeito excessivo pela ordem feudal, limitando a ideia de liberdade do homem, deixou, todavia, aspectos positivos, nomeadamente, o respeito pela educação e a importância da música como elemento essencial para a formação do homem. Portanto, o processo do entendimento da música ocidental começou em moldes adequados, visando educar as massas populares através de *Xue Tang Yue Ge* 学堂乐歌⁹, dirigidas, sobretudo, a jovens, e pela publicação de livros e manuais sobre teoria da música. Por outro lado, a decadência do feudalismo imperial e a progressiva construção dum Estado moderno alteram, pouco a pouco, o “juízo” de valores sociais.

A partir do fim do século XIX, os sinais da industrialização começam a aparecer na China, focalizando-se na construção de caminhos-de-ferro e na criação de fábricas, geralmente nas cidades. E, embora as invasões dos países colonialistas impliquem a saída do país de riquezas materiais, não deixam, contudo, de trazer as tecnologias e os conhecimentos culturais ocidentais. De salientar, por exemplo, a evolução da cidade de Shanghai, um dos portos abertos às potências ocidentais, em 1842, que, rapidamente, se torna um espaço privilegiado, quer para a nova classe burguesa, quer para as comunidades estrangeiras. Em poucos anos, passa a ser a maior cidade industrial do país e a mais ocidentalizada de todas. Em simultâneo com a disseminação da música ocidental na sociedade chinesa, as próprias expressões musicais populares evoluem em resposta às novas preferências. Essa arte do povo assumiu uma posição mais valorizada, de acordo com o aparecimento de novas camadas sociais, preenchendo o vazio que se havia instalado com o desinteresse pela música requintada tradicional. O processo concreto desta mudança tem a ver com o movimento de massas do campo para a cidade. O que leva ao aparecimento de uma classe de trabalhadores urbanos que traz consigo uma tradição de música popular diferente de região para região. Gradualmente, as diversas formas regionais evoluem, declinam ou desaparecem, devido a esta mudança social, dando lugar nas cidades,

⁹ Canções ensinadas nas escolas, com melodias ocidentais e japonesas ou, mais raramente, melodias folclóricas chinesas, normalmente, com um preenchimento de novas letras.

a vários tipos de óperas teatrais¹⁰, de grupos instrumentais¹¹ e de canções narrativas¹².

Atentando a esta emergência da nova música erudita chinesa, cuja dissociação dos códigos musicais se revelou, por um lado pela penetração da nova mentalidade no meio intelectual e estudantil resultante da técnica e da estética “modernas” da música ocidental, e, por outro, pela valorização da música folclórica e tradicional e o desinteresse pela música da corte e da música dos literatos, esta época caracteriza-se, assim, como activa e complexa, manifestando múltiplos sentimentos e percepções, na qual, pela sua vitalidade e pujança, irá gerar uma onda que se configurará como uma nova necessidade de mudança sócio-política.

A revolução *Xin Hai Ge Ming* 辛亥革命 de 1911 é o ponto culminante deste fenómeno. Esta simboliza o fim de mais de dois mil anos de dominação do sistema feudal e anuncia a construção duma política moderna, na história da sociedade chinesa. Consequentemente, um novo movimento cultural, designado por *Wu si Yun Dong* 五四运动, opera no meio público, apresentando-se como herdeiro do pensamento iluminista ocidental, no que diz respeito à técnica, à estética da arte e à literatura moderna. A “democracia”, a “ciência” e a “estética” foram palavras-chave que representaram as ideias dos principais iluministas chineses, e agitaram a nova esfera pública. Em 1912, o novo sistema de educação musical foi implementado nas escolas elementares e secundárias das principais cidades. A partir de 1919, por iniciativa de professores e estudantes de música, de salientar entre outros, serão fundados diversos grupos e associações, de que se destacam, entre outros, a *Beijing Daxue Yinyue Yanjiu Hui* 北京大学音乐研究会¹³, a

¹⁰ Os actores e músicos das óperas regionais moviam-se, juntamente com a população, para cidades, onde várias formas artísticas renovaram sobre as influências urbanas, ressaltam nesta forma, a *Jing Ju* 京剧 (Ópera de Pequim) na cidade de Beijing, a *Hu Ju* 沪剧 na cidade de Shangai e a *Yue Ju* 粤剧 nas cidades de Guangzhou, Macau e Hongkong.

¹¹ Os grupos instrumentais são aqueles conjuntos que serviam, nas cerimónias religiosas, fúnebres ou casamentos, e também nos divertimentos quotidianos do povo. A esfera de actividades destes grupos instrumentais foi definida pela centralização da população nas cidades ou zonas mais concorridas. De salientar os *ensembles*: *Jiang Nan Si Zhu* 江南丝竹 (ensemble instrumental de seda e bambu), na zona de Shanghai e Zhejiang; *Guang Dong Yin Yue* 广东音乐, na zona de Guangdong, Macau e Hongkong; *He Bei Chui Da* 河北吹打, na zona norte e *Chao Zhou Da Luo Gu* 潮州大锣鼓, *Su Nan Chui Da* 苏南吹打, *Zhe Jiang Chui Da* 浙江吹打, na zona centro e sul.

¹² Tal como os trovadores da Idade Média do ocidente, os artistas da *Shuo Chang* 说唱 (canção narrativa) passavam dum espaço para outro, acompanhados por um instrumento de cordas ou de percussão, contavam histórias, os assuntos da vida quotidiana e divertimentos cómicos. Até ao fim do século XIX e princípio do século XX, várias formas de *Shuo Chang* revitalizaram e fixaram-se nas cidades, nomeadamente, *Su Zhong Tan Ci* 苏州弹词, *Shan Dong Da Gu* 山东大鼓 e *Peijing Qin Shu* 北京琴书, entre outros.

¹³ Associação Musical da Universidade de Beijing

Zhonghua Meiyu Hui 中华美育会¹⁴ e a *Datong Yuehui* 大同乐会¹⁵. As actividades principais destas sociedades baseavam-se na divulgação de teorias e interpretações instrumentais da música erudita ocidental e chinesa, na promoção de concertos, na tradução, organização e investigação de assuntos teóricos da música erudita ocidental e chinesa e na dinamização de produção das obras da nova música erudita. Estas actividades contribuíram para a criação de várias instituições de Ensino Profissional da Música. É de destacar, além das escolas de educação de *Beijing Gaodeng Yishu Xuexiao* 北京高等师范学校(1921)¹⁶ e de *Shangahi Yishu Shifan Xuexiao* 上海艺术师范学校 (1920)¹⁷, o Conservatório *Shanghai Guoli Yinyue Xueyuan* 上海国立音乐学院 (1927)¹⁸. Este último foi a primeira instituição direccionada, exclusivamente, para o ensino profissional da música e a que desenvolveu um sistema mais completo da abordagem teórico-prático do ensino. (Wang 1994:65-68).

A implantação desta nova era sócio-política e a intensificação da esfera pública produziu resultados positivos na articulação entre a música erudita chinesa e a música erudita ocidental, a qual não deixará de se reflectir, com alguma intensidade no campo científico e artístico, e no quotidiano do povo, configurando, assim, um verdadeiro espaço de diálogo que acompanha as transformações sócio-culturais¹⁹.

O aparecimento deste espaço evoca, simultaneamente, diversas relações que são acentuadas, geralmente, por atitudes antagónicas ou eclécticas. Segundo Li Peng Cheng, as opiniões eclécticas dominavam o meio intelectual da época, a partir de 1911, e dividia-se em três direcções: a primeira opinião assentava na subjectividade da cultura tradicional e defendia a originalidade da cultura, embora, não recusasse alcançar valores funcionais da cultura ocidental; a segunda opinião baseava-se na universalidade da cultura, cujo objectivo era melhorar o modo da vida, permitindo ultrapassar os limites raciais ou

¹⁴ Associação para Educação Estética Chinesa

¹⁵ Associação Musical de Datong

¹⁶ Escola Superior de Educação de Beijing

¹⁷ Escola da Educação Artística de Shanghai

¹⁸ Conservatório Nacional de Música de shanghai

¹⁹ A inserção da música erudita ocidental na China constitui um fenómeno que só se verifica com todo o processo de mudança do sistema educacional e comunicacional ligado à mudança sócio-política, no início do século XX. Com isto, quer dizer-se que, apesar dos contactos históricos entre duas culturas musicais, nomeadamente, na liturgia *Jin* da Dinastia *Tang* (618-907) e no fortalecimento da religião católica, a partir de 1580, e da protestante, a partir de 1807, o conhecimento sobre a música ocidental só influenciou um pequeno círculo, o seu impacto na cultura musical chinesa era quase nulo.

geográficos pela combinação das escolhas optimizadas; a terceira opinião defendia uma apresentação da cultura ocidental aplicando expressões reconhecidas do povo chinês, ou seja, aplicando alguns códigos da cultura tradicional chinesa para alcançar uma tradução fácil da cultura ocidental (Li 1994:471).

Na verdade, o estudo de Li Peng Cheng só nos demonstrou um plano da relação dialogante que podemos verificar no processo evolutivo de *Xue Tang Yue Ge* e nas obras instrumentais produzidas no espaço da nova música erudita chinesa, antes de 1949. Não devemos, porém, deixar de ver um plano micro da relação dialogante. Isto quer dizer que, entre uma enunciação subjectiva actuando em comunicação com outros do mesmo espaço, cada artista é inserido num ambiente ideológico específico, onde as suas ideias e reflexões são formuladas e submetidas, já que, a qualificação perceptiva do artista varia com a formação académica e a experiência empírica adquiridas durante diferentes fases da vida. No entanto, todo o processo dialogante requer coordenadas espaço-temporais, este suporte espaço-tempo é o local onde se constroem as formas específicas de comunicação dialogante. Daí, a pluralidade de subjectividades e de interpretações que resultam de contextos múltiplos e diversos, porque múltiplos e diversos são os contextos histórico-sociais em que se desenvolve o processo comunicativo. A compreensão de Bakhtin sobre esta relação é profundamente interessante. Diz ele:

“The internal uniqueness of consciousness does not contradict materialism. Consciousness comes second, it is born at a specific stage of the development of the material organism (primarily when we as infants begin to acquire language), it is born objectively and it dies (also objectively) together with the material organism (sometimes before it as in the phenomenon we call ‘brain death’.” (Bakhtin in Clark, Holquist 1984:290).

No nosso entender, neste texto de Bakhtin, a relação dialogante é activada em dimensões em que se “cruzam” a subjectividade e o conhecimento. A verdadeira percepção desta inter-relação só se concretiza na maneira de observar, a qual analisa a articulação entre o plano micro da subjectividade e o plano do contexto histórico-social. Deste modo, nos próximos dois pontos, pretendemos demonstrar algumas relações dialogantes, abrangendo algumas figuras importantes no processo de evolução da nova música erudita chinesa, antes de 1949. Descreveremos diferentes atitudes dos músicos perante o contexto da constante mudança socio-político e da rápida transformação técnica e estética, no espaço da nova música

erudita.

1.2. *Xue Tang Yue Ge* como instrumento de transformação da estrutura da cultura musical

Os passos da *Xue Tang Yue Ge* traçaram todo o processo do nascimento da nova música erudita chinesa. A sua trajectória define-se pelo período que vai da reforma de Kang You Wei e de Liang Qi Chao, em 1898, até aos anos trinta do século XX (Qian 2001:1-3). As formas das canções são simples e, geralmente, monódicas, as quais eram indicadas, especialmente, para aulas de música, nas escolas primárias e secundárias, onde era aplicado o novo sistema do ensino.

O primeiro período da projecção visava promover pensamentos de iluministas chineses, pelo que os textos, muitas vezes, reflectiam temas modernos, de pendor anti-feudalista, colocando a tónica na ciência ocidental, na democracia moderna e no nacionalismo patriótico. De salientar que, nesta fase, a maior parte das canções não são mais do que arranjos de melodias ocidentais, dotadas de um novo texto em língua chinesa. Só um reduzido número de canções utilizava melodias folclóricas chinesas, já que muitos músicos eruditos, entre outros, Zeng Zhi Min 曾志忞(1879-1929), Li Shu Tong 李淑同(1880-1942) e Shen Xin Gong 沈心工(1870-1947) adquiriram a sua formação no estrangeiro, especialmente no Japão. As colecções mais importantes desta fase das canções escolares incluem a *Jiaoyu Changge Ji* 教育唱歌集²⁰ de Zeng Zhi Min, publicada em 1903, uma série de publicações de *Xuexiao Changge Ji* 学校唱歌集²¹ de Sheng Xin Gong, entre 1905 e 1907, e a colecção *Guoxue Changge Ji* 国学唱歌集²² de Li Shu Tong, em 1905.

Através do desenvolvimento das canções escolares, a divulgação da teoria musical e da utilização dos instrumentos ocidentais ocorreu, progressivamente, quer nas salas de aula, quer na própria sociedade urbana. As publicações iniciais, nessas áreas, apareceram juntamente com as colectâneas de canções, como sucede, em 1904, com o *Yuedian Jiaoke shu* 乐典教科书²³ e o *Yinyue Quanshu* 音乐全书²⁴ de Zeng Zhi Min, em 1905, o *Yueli*

²⁰ Colecção de canções para educação musical.

²¹ Colecções de canções escolares.

²² Colecção das canções para educação musical nacional.

²³ Um dicionário sobre a teoria e o sistema tonal ocidental.

²⁴ Um manual sobre interpretação de canto e de órgão.

*Gailun 乐理概论*²⁵ de Shen Peng Nian 沈彭年, em 1908, e o *Hesheng Xue 和声学*²⁶ de Gao Shou Tian 高寿田, em 1916 (Wang 1994: 23-38).

Além de introduzir novas informações musicais e ideológicas na sociedade, a *Xue Tang Yue Ge* serviu também como fonte para a criação de canções políticas, durante as revoluções lideradas pelo partido comunista, entre 1930 e 1940. Por outro lado, ela é também utilizada como o material de inspiração, nas outras áreas artísticas, nomeadamente, na pintura de Feng Zi Kai 丰子恺 e nos filmes, designadamente, o *Chengnan Jiushi 城南旧事*²⁷ realizado por Wu Yi Gong 吴贻弓 e o *Zaochun Eryue 早春二月*²⁸ realizado por Xie Tie Li 谢铁骊 (Qian 2001:4-5).

Tal como estas múltiplas objectividades da *Xue Tang Yue Ge* articuladas com a transformação sócio-cultural, os músicos intelectuais inseridos neste processo actuaram também com diversas atitudes.

Sendo um dos principais músicos na criação da *Xue Tang Yue Ge*, Shen Xin Gong utilizava melodias japonesas na maior parte das criações da sua primeira colecção, entre 1904 e 1907. No entanto, na reedição desta colecção, depois da revolução *Xin Hai Ge Ming*, ele modificou as ideias e escreveu no prefácio:

“ Nas minhas primeiras experiências visando a compilação desta colecção das canções, preferi melodias japonesas, porque senti a beleza da sua forma retórica, porém, recentemente, senti que as melodias ocidentais contêm maior capacidade em obter sonoridades brilhantes e modulações mais directas...” (Qian 1997:2).

Portanto, nesta reedição da colecção, Shen seleccionou mais melodias ocidentais, nomeadamente, as canções populares e eruditas germânicas, francesas, inglesas e americanas. Numa fase mais avançada da sua carreira, Shen preocupou-se também com a promoção e a recriação das melodias tradicionais e folclóricas do próprio povo, merecendo destaque, a melodia *Meng Jiang Nu 孟姜女*²⁹, a *Mo Li Hua 茉莉花*³⁰ e a *Feng Yang Diao 凤阳调*³¹.

²⁵ Uma introdução à teoria musical.

²⁶ Um livro sobre o tratado de harmonia.

²⁷ Recordação no sul da cidade.

²⁸ Uma primavera em Fevereiro.

²⁹ A história da mulher Meng Jiang.

³⁰ A flor de Jasmim.

³¹ Tons do Dragão e da Fénix.

Uma outra figura principal na criação da *Xue Tang Yue Ge* é Li Shu Tong. A sua vida pode ser considerada invulgar. Quando jovem, Li foi seguidor da reforma de Kang cuja ideologia o levara, mais tarde, para o Japão. Foi neste país vizinho, mas ocidentalizado, que ele se tornou um intelectual iluminista e produziu canções de conteúdos patrióticos. De retorno à China, em 1910, Li trabalhou como pedagogo no campo da música e da pintura, tendo sido um grande activista na divulgação do pensamento iluminista. No entanto, em 1918, abandonou toda a actividade em que se envolvera para ser um monge budista. A partir dali, a sua concentração fixou-se no estudo dos modos da música budista e na auto-cultivação do budismo.

Comparado com outros músicos do âmbito das canções escolares, Zhao Yuan Ren 赵元任(1892-1982) demonstrou uma formação mais completa face à questão linguística. Sendo linguista e compositor, Zhao tentou resolver o problema da ligação entre a questão retórica do poema antigo e a questão melódica das canções modernas. Nas canções publicadas na colecção *Xin Shi Ge Ji* 新诗歌集 em 1928, ele compõe, com êxito, melodias para os novos poemas de Hu Shi 胡氏, Liu Ban Nong 刘半农 e Xu Zhi Mo 徐志摩³². A concepção de Zhao sobre a constituição das escalas diatónicas e pentatónicas nas canções é peculiar, ele procurou a sintonização entre estas escalas e o modo recitativo da forma retórica de *Wu Yan Jue Jiu* 五言决句³³ e o aspecto dos diferentes tons da língua chinesa. Segundo ele, as melodias tradicionais chinesas tinham uma atracção especial que deve ser conservada (Wang 1994:80).

Huang Zi 黄自(1904-1938) é um dos compositores que mais se aperfeiçoou na técnica composicional de polifonia e de contraponto. Além das composições para elementos instrumentais, ele dedicou-se também ao *Xue Tang Yue Ge*. As suas canções, no período da Guerra contra a invasão dos japoneses (1931-1939), apresentavam um forte pendor patriótico e revolucionário, revelando uma técnica peculiar de construção harmónica. Huan preocupou-se com a incorporação da harmonia ocidental nas melodias tradicionais e folclóricas, investigando novos métodos para alcançar uma harmonização chinesa. De salientar que ele utilizou os poemas das Dinastias de *Tang* 唐 e de *Song* 宋, as

³² Este grupo de escritores representava a voz dominante do campo literário, no movimento cultural “Wu Si”, e é a partir deste movimento que o paradigma da literatura começou a transformar-se para uma mais fácil percepção dos leitores.

³³ É uma forma antiga de compor poemas; cada frase contém cinco caracteres; as sílabas e tons de cada carácter seguem uma retórica específica ligada à maneira de recitar.

melodias de *Kun Qu* 昆曲³⁴ e a música budista, na criação de canções, coros e cantatas. Huang dizia no seu artigo “Zenyang Cai Keyi Chanshen Wuguo De Minzu Yinyue” (Como produzir *Ethos* na música nacional):

“Devemos desenvolver uma música nacional que represente os ethos das nossas nações, a nova música chinesa não é uma imitação da música moderna ocidental, ela deve conter o espírito e o sangue do compositor chinês...devemos apreender técnicas da música ocidental e aplicá-las na investigação e organização das nossas músicas tradicionais e folclóricas, deste modo, poderemos ter a nossa verdadeira nova música nacional.” (Huang in Qian 1997:26).

Xiao You Mei 萧友梅(1884-1940) é um marco importante na construção da primeira instituição profissional nacional, no campo da música erudita chinesa. Associando-se com Cai Yuan Pei 蔡元培, e orientado pelo pensamento iluminista, fundou o Conservatório Nacional de Música de Shanghai, em 1927, onde divulgava e investigava a técnica e a estética da música erudita moderna ocidental. Neste período, mais de noventa canções produzidas por ele foram publicadas nos manuais de música do ensino secundário e nas revistas musicais. De ressaltar que todas estas canções contêm melodias originais (com harmonizações para piano). Neste aspecto, Xiao foi a primeira pessoa que abandonou totalmente a forma de compor canções adotando melodias já existentes. A figura de Xiao é apreciada também como o defensor ortodoxo da doutrina da música ocidental, na história da música erudita chinesa. No entanto, se observarmos os discursos publicados durante a carreira artística de Xiao, não é difícil captar um processo de mudança na percepção da relação entre a nova música erudita chinesa, a música tradicional erudita chinesa e a música erudita moderna ocidental. No princípio dos anos vinte do século XX, Xiao dizia que a música tradicional erudita chinesa ficou com mil anos de atraso, na comparação que estabelece com a música erudita moderna ocidental. Ele dizia ainda que a música é uma linguagem sem fronteiras, portanto, a função da nova música erudita chinesa é tentar chegar ao nível das doutrinas da música ocidental. Contudo, em 1934, ele afirmava que a ideia de aprender com Bach, Mozart ou Beethoven não é, simplesmente, uma imitação da música ocidental, pois deve preservar-se o *ethos* nacional dentro da forma técnica e estética ocidentalizada (Xiao 1990:381). Na questão de utilização dos instrumentos ocidentais e na aplicação da harmonia, ele manifestou também diferentes opiniões. No seu artigo *Duiyu*

³⁴ Uma forma da ópera tradicional chinesa.

Datong Yuehui Fangzao Jiu Yueqi de Wo Jian 对于大同乐会仿造旧乐器的我见³⁵, Xiao escreve:

“O uso dos instrumentos ocidentais na execução de músicas chinesas é possível e é conveniente, o futuro da execução das músicas nacionais deveria utilizar instrumentos ocidentais” (Xiao in Cheng, Qi, Dai 1990:463).

Mas, na verdade, Xiao nunca teve a ideia de abandonar os instrumentos tradicionais. Sendo fundador do Conservatório de Música de Shanghai, ele estimulava os alunos na aprendizagem de um instrumento tradicional. Por outro lado, a crítica de Xiao ao uso da harmonia revelou também um ponto interessante:

“Os hábitos auditivos do nosso povo não suportam os intervalos sobrepostos de terceira, particularmente, os de terceira maior, porém, na harmonia tonal ocidental, os intervalos de terceira são essenciais na distinção dos acordes e escalas.” (Ibid. 465).

A modificação das opiniões de Xiao demonstra, na verdade, uma difícil relação dialogante entre as duas culturas musicais. Por um lado, a contradição entre a aspiração à “modernidade” da música ocidental e a conservação dum “ethos” da música nacional criou um sentimento ambíguo. Por outro lado, este sentimento, juntamente com outros sentimentos subjectivos e com a repressão do contexto social específico, causou uma comunicação em diversos sentidos, produzindo uma aptidão para revalorizar percepções, destacar obstáculos e transferir limites. Deste modo, a contradição pode ser ultrapassada e conduzida para uma contingência equilibrada, tal como o próprio Xiao concluiu:

“A música chinesa de hoje é uma música da transição...incorporar o ethos da nação com a técnica e estética da música ocidental é uma experimentação relevante, contudo, dificilmente pode ser concretizado a curto prazo, e essa concretização depende da compreensão e do esforço dos compositores actuais...” (Ibid. 465-467).

1.3. Dois aspectos da nova música erudita chinesa: “revolucionário” versus “académico”

O período da *Xue Tang Yue Ge* criou um ambiente musical renovado, tendo o espaço da nova música erudita crescido nas principais cidades chinesas, nomeadamente, em Peiping, Shanghai, Nanjing, Guangzhou e Hangzhou. Paralelamente, o aparecimento do

³⁵ A minha opinião sobre a reprodução dos instrumentos antigos da Associação musical de Da Tong.

Conservatório Nacional de Música de Shanghai, em 1927, garantiu a possibilidade do ensino profissional disponibilizar espaços de aprendizagem da música erudita moderna ocidental. Portanto, podemos dizer que o verdadeiro desenvolvimento da nova música erudita se inicia nesta época. No entanto, a agitação político-social e a invasão da China pelos japoneses levaram o povo chinês a confrontar-se com guerras civis e a guerra contra o Japão³⁶. Esta difícil condição provocou fenómenos muito particulares na evolução da nova música erudita chinesa. Isto é, a ideologia comunista, desenvolvida desde o movimento cultural *Wu Si*, e o aparecimento do Partido Comunista, em 1921, conduziram a uma situação revolucionária, visando a construção de um novo mundo de liberdade nacional sem divisões na hierarquia social. Perante esta onda de revolução, o meio académico e as práticas artísticas sofreram mudanças no seu progresso, de modo que, entre as décadas de trinta e quarenta do século XX, a direcção do movimento da nova música erudita operava em dois aspectos: o “revolucionário” e o “académico”, já que estes dois aspectos defendiam diferentes ideias estéticas e prosseguiam diferentes objectivos no acto da criação.

O contexto histórico da intensificação da música “revolucionária” é baseado na guerra entre dois partidos políticos que conflituavam entre a ideologia do Partido Comunista e a atitude anticomunista, e a passividade do Partido *Kuo Min Tang* face à invasão do Japão, desde 1927. Nesta altura, o poder político do Partido Comunista só controlava uma parte da zona Shan Bei 陕北. As grandes cidades eram ocupadas pelo Partido *Kuo Min Tang*. Todavia, para assegurar a divulgação da ideologia comunista e enfrentar as actividades culturais controladas pelo mesmo Partido, foi criado, em Shanghai, em 1930, o círculo *Zuoyi Zuoja Lianmeng* 左翼作家联盟³⁷ que, rapidamente, abrangeu outros campos de arte, incluindo o campo da música. De realçar que, já em 1929, na reunião *Gutian Huiyi* 古田会议, Mao Ze Tong 毛泽东 apontou, no seu discurso, o objectivo da cultura revolucionária:

³⁶ Em 1931, a tropa japonesa invadiu a província *Tong Bei* 东北, e a partir daí, a sua intervenção na política interna da China fica cada vez mais insolente. Em primeiro lugar, criou um império *Man Zhong Guo* 满洲国 na província *Tong Bei*; seguidamente, em 1935, planeou uma zona autónoma com o objectivo de ocupar a província de *Hua Beib* 华北, ainda, entre 1938 e 1940, apoiou o governo do Partido *Guo Ming Tang* 国民党 com a ideia de controlar as zonas da beira-mar. Portanto, desde a década de trinta até à capitulação dos japoneses, na Segunda Guerra Mundial, em 1945, a maior parte das cidades chinesas estiveram sobre controlo do Japão.

³⁷ Círculo dos escritores do flanco esquerdo.

“A arte e a literatura devem ser instrumento de divulgação da ideologia revolucionária, de modo que a sua união com a política é fundamental e a sua tarefa é servir a massa popular.” (Mao in Wang 1994:108).

Poucos anos depois da criação do círculo *Zuo Yi*, a agressão dos japoneses, a 18 de Setembro de 1931, estimulou um novo sentimento patriótico e revolucionário, na população chinesa. De modo que, muitos músicos que viviam nas cidades, participaram nas actividades do círculo *Zuo Yi*, contribuindo, com a sua força, para resistir à invasão do Japão. Os conhecimentos sobre a arte, de Max e de Lenine, e as traduções de livros sobre a música da União Soviética foram promovidos, nesta altura. Em 1933, Ren Guang e Nie Er, entre outros músicos, criaram a Sociedade Musical China-União Soviética, tendo produzido canções para filmes e teatros revolucionários. Paralelamente, as canções revolucionárias da União Soviética foram também divulgadas junto da massa popular.

Uma parte considerável de compositores aderiu à ideologia comunista, destacando-se, entre eles, Nie Er 聂耳 (1912-1935). A maior parte das composições de Nie foram produzidas para filmes. Nos anos de 1930, juntou-se ao círculo *Zuo Yi*, em Shanghai, onde estudou os conhecimentos Marxistas sobre princípios estéticos do socialismo. Simultaneamente, Nie impressionava com a técnica de realçar a música como uma parte narrativa, nos filmes da União Soviética. Desde então, uma parte significativa das suas canções reflectiu a influência da ideologia comunista e da música revolucionária russa. (Sun 1997:18)

Bem como Nie Er, Xian Xing Hai 冼星海 (1905-1945) foi outro compositor importante da música revolucionária. Depois de concluídos os estudos de composição e de teorias da música, no Conservatório de Paris³⁸, Xian regressou à China, onde se encontrou uma realidade de catástrofe e de subjugação da nação. O sentimento patriótico do Xian conduziu-o a integrar-se no círculo *Zuo Yi*, contribuindo, com o seu saber, para a realização de actividades culturais anti-Japonesas. Em 1938, Xian partiu para Yan-an – o centro do Partido Comunista – onde dirigiu, entre 1938 e 1940, a área da música, na Academia de Arte e Literatura Lu Xun. Esta Academia era considerada como um campo de implementação do pensamento de Mao Zeng Dong sobre a arte e literatura. Influenciado

³⁸ Os estudos musicais de Xian foram orientados inicialmente por Noel Geallon e Vincent D’Indy, mais tarde ingressou no Conservatório de Paris, na classe de Paul Dukas (Wang 1994:187).

por esta ideologia, Xian concentrou a sua produção na música revolucionária, tendo escrito nos apontamentos sobre as suas obras:

“Nesta altura da guerra revolucionária, nós não podemos pensar produzir obras de arte em função da estética. Sendo um compositor, deve colocar as suas obras ao serviço de evocar os sentimentos patrióticos e revolucionários do povo.” (Xian in Wang 1994:192).

Para a geração mais nova da música revolucionária, as figuras de Nie e de Xian tornaram-se os modelos de referência e de inspiração. De referir que o nosso protagonista da investigação – o compositor Zhu Jian-Er foi também um representante deste grupo e sobre este ponto, discorreremos mais concretamente no capítulo II do presente trabalho.

Ao observar um outro grupo de compositores da mesma época, encontramos atitudes diferentes face aos seus actos de criação. Dissemelhante dos compositores revolucionários, este grupo não se envolvia tanto como partidários políticos, preferindo concentrar o seu maior objectivo na qualidade musical e na criatividade artística. O centro das actividades deste grupo situava-se no Conservatório Nacional de Música de Shanghai, o que permitiu encará-lo com perfil académico.

Em 1927, Ke Zheng He 柯政和(1890-1973) publicou um artigo sobre a música erudita ocidental actual, no Jornal *Xin Yue Chao* 新乐潮. Este artigo abrangeu concepções bastante modernas da música ocidental dessa altura, nomeadamente, a poli-tonalidade, a atonalidade, a poli-ritmia, entre outras. Um ano depois, Ke escreveu mais um artigo sobre a música de Arnold Schoenberg, divulgando a nova tendência da música erudita ocidental (Li 2004:26). No entanto, na época entre os anos vinte e trinta do século XX, só uma pequena parte dos compositores experimentava estes elementos de composição, sendo de salientar o compositor Jiang Wen Yie 江文也(1910-1983).

Jiang começou os seus estudos de composição e de direcção de orquestra no Conservatório de Música de Tokyo, em 1933. Dois anos mais tarde, o encontro com o pianista e compositor russo, Alexander Tcherepnin (1899-1977), na mesma cidade, fez com que a sua experimentação no campo composicional alcançasse a fase do “modal cromatismo”³⁹. A verdade é que, naquela altura, Tcherepnin investigava a música japonesa e a música chinesa e, simultaneamente, promovia a música actual ocidental, na Ásia. A

³⁹ A técnica de modal cromatismo focaliza-se, no uso da polimodalidade, especificamente, nas escalas pentatónicas chinesas, o que conduz a um cromatismo, na estruturação harmónica e melódica da obra.

partir destas actividades, a teoria de “Eursia” foi formada e seguida pela nova geração japonesa. A essência desta teoria baseia-se na sincronização da linguagem musical oriental com as novas técnicas composicionais emergentes no século XX, e essa ideia serviu de inspiração ao jovem Jiang Wen Ye. Daí, as composições de Jiang demonstrarem técnicas tais como: o uso combinatório das escalas diatônicas e pentatônicas, a construção de acordes com a sobreposição de intervalos que não a terceira e o uso de percursos harmônicos não característicos da harmonia funcional, e, o uso de estruturas poli-métricas. De salientar ainda que, entre 1934 e 1937, Tcherepnin visitou Shanghai, por diversas vezes, promovendo um concurso de composição com vista à promoção duma característica musical chinesa. Simultaneamente, o próprio compositor escreveu diversas obras inspiradas na música chinesa (Wang 1994:253).

No início da década quarenta do século XX, o êxodo dos Judeus, face à perseguição do Nazismo, trouxe alguns músicos da Alemanha para Shanghai, de que se destacam, entre outros, dois alunos de Arnold Schoenberg: Wolfgang Franker (1897-1983) e Julius Schloss (1902-1973). Sendo representantes da “Segunda Escola de Viena”, Franker e Schloss davam cursos de composição, no Conservatório Nacional de Música de Shanghai. Este foi um acontecimento que elevou a nova música erudita chinesa para um novo nível. É de salientar o compositor Sang Tong 桑同(1923), discípulo de Franker e Schloss, cuja obras revelaram, já na década de quarenta, tendências do atonalismo e do dodecafonismo, designadamente, a peça para violino *Ye Jing* 夜景 (1947)⁴⁰ e a peça para piano *Zai Na Yao Yuan De Di Fang* 在那遥远的地方(1948)⁴¹ (Li 2004:27).

O regresso do compositor Tan Xiao Ling 谭小麟(1911-1948) à China, em 1946, acrescentou novos conhecimentos ao meio musical erudito chinês. Tan estudou composição com Paul Hindemith (1895-1963), entre 1942 e 1946, na Universidade Yale, nos Estados unidos da América. Ao voltar à China, tende a divulgar, junto dos alunos do Conservatório Nacional de Música de Shanghai, a técnica de composição deste compositor, o que fez com que uma parte dos compositores da geração de quarenta adquirissem estes conhecimentos. Os elementos essenciais da técnica de composição de Hindemith são revelados em três pontos, nomeadamente, as duas séries construídas na base do estudo sobre os sons harmônicos, o agrupamento dos acordes apresentado na concepção de *Harmonic*

⁴⁰ Imagem nocturna.

⁴¹ Numa terra longínqua.

Fluctuation e a definição do *tonal centre*. Do ponto de vista de organização das alturas, Hindemith criou uma série própria para definir as relações próximas e afastadas da modulação entre uma nota tónica e as outras onze notas periféricas. Juntamente com esta série, foi criado, ainda, uma outra série que define as relações entre combinações dos intervalos, com destaque no aspecto de nota *root* produzida nas respectivas combinações.

Com a introdução deste conhecimento, o diálogo entre as duas linguagens musicais eruditas tornou-se mais sintonizado, isto porque a teoria de Hindemith introduziu uma nova relação do funcionamento na organização das doze alturas. Claro que esta relação não é a mesma de que a música tradicional erudita chinesa apresenta, no entanto, a caracterização das relações próximas e afastadas pelos intervalos entre uma nota tónica e as restantes onze destruiu a noção de harmonia funcional baseadas nas escalas maiores e menores da música erudita ocidental até ao fim do século XIX. Paralelamente, as combinações intervalares e o elemento de *Harmonic Fluctuation* procuravam a heterogeneidade da textura tímbrica que pretendeu destruir, também, a hegemonia da harmonia funcional. Ou seja, de acordo com a tensão auditiva, os acordes dividem-se em diversos grupos e cada grupo contém diferentes características sonoras que se distinguem pelo uso, ou não, da quarta aumentada e pela combinação dos intervalos. A escolha destes acordes baseava-se na condução dum movimento flutuante que visa alterar tensões e durações relacionadas entre os acordes. Esta organização dos acordes em grupos predefinidos, de acordo com os efeitos acústicos próprios, sobretudo, as múltiplas combinações sonoras, encurtou a distância entre as duas culturas musicais: em primeiro lugar, as regras limitadas do sistema da harmonia funcional foram substituídas pela livre combinação dos acordes e isso permitiu uma sintetização dos diferentes materiais sonoros⁴²; em segundo lugar, o conceito renovado de harmonia permitiu uma maior capacidade de expressão, tornando-se o processo de composição, aparentemente, mais livre.

Concluindo, a nossa visita ao universo deste grupo académico, permite verificar que, a partir do final dos anos vinte do século XX, as informações procedentes e relativas à música erudita contemporânea ocidental já exerciam uma influência no meio musical erudito chinês. Por consequência, uma parte dos compositores começaram a experimentar novas técnicas de formalização musical com o objectivo de as integrar na música

⁴² A expressão “livre combinação dos acordes” refere a liberdade do compositor em relação à definição das próprias regras associadas à estruturação harmónica de cada obra.

tradicional erudita chinesa e criar uma nova organização de construção musical. No entanto, numa época de grande mudança socio-política, estes trabalhos experimentais não se transmitiram suficientemente de modo a gerar um movimento, pelo contrário, por questões políticas, este género de música desapareceu por um longo período na história da nova música erudita chinesa.

2. A nova música erudita no tempo da liderança de Mao Ze Dong entre 1949 e 1976

O estabelecimento da República Popular da China, em 1949, configurou uma nova etapa no contexto histórico-social. O país dividiu-se em duas partes com orientações político-ideológicas muito distintas. Por um lado, o Partido Comunista, liderado por Mao Ze Dong, assumiu o domínio da China continental com o intuito de aqui desenvolver uma sociedade revolucionária e proletária. Por outro, em oposição à República Popular da China, a zona de Taiwan começou a ser controlada pelo Partido *Kuo Min Tang*, assumindo uma postura político-económica capitalista. De realçar, ainda, a existência, nesta altura, ao lado destes dois regimes políticos, de zonas colonizadas pelos ingleses e pelos portugueses, Hong Kong e Macau, cuja natureza política e ideológica é semelhante de Taiwan.

O nosso estudo irá centrar-se na China continental. Esta escolha assenta na vida do compositor Zhu Jian-Er, de quem uma parte da vida e da carreira artística percorreu este espaço-tempo específico. O interesse particular por este estádio espaço-temporalizado revela-se na emancipação do “juízo” estético de discursos artísticos, manifesto entre a liberdade intelectual de aspiração humanística e a manifestação em prol duma arte nova e revolucionária, pois a função da arte, na sociedade revolucionária chinesa, tinha como referência o pensamento cultural e político de Mao. A imprensa e as organizações culturais assumiam uma única tarefa, a glorificação da ideologia comunista, obedecendo a objectivos políticos propagandísticos. Esta orientação invadiu o campo artístico, considerado como uma arma, e o artista, como um soldado da revolução. Em consequência, os criadores deviam investir os seus maiores esforços no sentido da materialização de uma arte proletária.

Durante a Revolução Cultural *Wu Hua Da Ge Ming* 文化大革命, a monopolização da vida artística como meio de propagação dos objectivos políticos não só chegou ao extremo,

como também foi aproveitada pelo “apetite” do poder político de Jiang Qing 江青⁴³. Neste sentido, o “Departamento Cultural”, criado e controlado por Jiang Qin, aprontou uma “acção revolucionária” que se reflectiu na invenção de *Yang Ban Xi* 样板戏, considerada como um modelo único da expressão musical revolucionária.

Os dois próximos pontos visam aprofundar alguns aspectos fundamentais deste período, com destaque para o papel da ideologia Maoísta na nova música erudita chinesa e para a absurda invenção de *Yang Ban Xi* no contexto da Revolução Cultural – dez anos de desperdício e de obscurantismo na cultura chinesa.

2.1. A nova música erudita e a ideologia Maoísta

“The new culture of China at its present stage is an anti-imperialist, anti-feudal culture of the popular masses under the leadership of the proletariat. Whatever genuinely belongs to the masses must be under the leadership of the popular masses. New literature and art, which are part of new culture, are naturally in the same category. We do not by any means refuse to use the old forms of the feudal class and the bourgeoisie, but in our hands these old forms are reconstructed and filled with new content, so that they also become revolutionary and serve the people.” (Mao in McDougall1980:64)

Este texto sobre a literatura e a arte foi citado por Mao Ze Dong, na conferência de Yan-An 延安, em Maio de 1942. Juntamente com outros discursos da mesma conferência, a publicação do texto sobre a literatura e a arte tornou-se uma marca importante na revelação da “nova cultura” no pensamento de Mao, o que restringiu o meio artístico à obediência a estas normas políticas e ideológicas, durante quase meio século. Segundo Mao Ze Dong, toda a “cultura revolucionária” deve desligar-se das características feudal e imperial da “velha cultura” e servir, objectivamente, a massa popular. A sua função deve ser configurada na reflexão política, ponto de vista que é confirmado por um outro discurso apresentado por Mao, na mesma conferência:

“In the world today, all culture or literature and art belong to a definite class and party, and have a definite political line. Art for art’s sake, art that stands above class and party, and fellow-traveling or politically independent art do not exist in reality. In a society composed of classes and parties, art obeys both class and party, and the revolutionary task

⁴³ Jiang Qin é terceira mulher de Mao Ze Dong.

of given revolutionary age; any deviation is a deviation from the masses' basic need. Proletarian literature and art are a part of the whole proletarian revolutionary cause.” (Ibid. 75).

Aqui, Mao apontou a literatura e a arte como “armas” de propaganda política, que toda a actividade artística e cultural deve firmar a ideologia do partido, louvar a realização da ideologia revolucionária e aplaudir o povo proletário. Ora, quem era este povo proletário? Operários, camponeses e soldados foram considerados por Mao como a classe proletária, a verdadeira defensora do Partido Comunista. E como se definia o lugar dos intelectuais no Partido? Numa decisão do Comité Central do Partido Comunista da China, em 1939, Mao já escrevia:

“Fixaremos tarefas adequadas a todos os intelectuais que sejam relativamente leais e possam ser-nos úteis em algo, cuidaremos bem da sua educação política e guiá-los-emos, de modo que, na luta prolongada, possam imbuir-se de espírito revolucionário, identificar-se com as massas e fazer corpo com os velhos membros e velhos quadros do Partido, bem como com os comunistas de origem operária e camponesa.” (Mao 1974:123-124)

Qualquer escritor ou artista que pretendesse a consonância com a “nova era cultural”, precisava de estudar e compreender o pensamento de Mao e contribuir para a propagação política do Partido. Em obediência a este objectivo, surgiu um número significativo de obras literárias e musicais sobre heróis do povo proletário, uma referência indutora de novas produções. Este ambiente condicionou a produção criativa que, ao envolvê-la em fórmulas predefinidas, a reduziu à nulidade, ao mesmo tempo que limitou a liberdade e o direito individual de cada pessoa poder exteriorizar o seu universo interior e a sua leitura do mundo em que se situava.

Durante os anos de 1949 a 1956, a política do governo central sobre o funcionamento da cultura musical era aberta, ainda, a diferentes opiniões, o que reflecte a dedicatória escrita por Mao Ze Dong, em Setembro de 1952, para o *Primeiro Festival Nacional de Intercâmbio e Performance de Óperas*, em Beijing, durante os meses de Outubro e Novembro de 1952:

“Let a hundred flowers bloom; displace the old and worn, and let new things emerge!” (Mao in Kau, Leung 1986:286).

Contudo, ele não deixou de referir a contradição, existente entre o proletariado e a burguesia, no seio do socialismo chinês, escrevendo, então, uma instrução sobre a arte, em Dezembro do mesmo ano:

“If the proletariat does not take hold of the arts such as music, chess, calligraphy, and painting, the bourgeoisie certainly will.” (Ibid. 310).

Na realidade, quando o compositor He Lu Ding 贺绿汀(1903-1999) seguiu o incentivo do Mao na questão de *“let a hundred flowers bloom”*, manifestando a opinião de que não devia confundir a beleza das canções líricas com a música degenerada da burguesia, mas valorizar as melodias líricas e profundas da vida quotidiana do povo, a censura caiu-lhe, imediatamente, em cima. Mais tarde, as canções líricas deste compositor e de outros dois compositores, nomeadamente, Chen Geng 晨耕 e Ju Xi Xian 瞿希贤 foram, igualmente, censuradas (Liang 2004:8-20). A verdade é que a contradição entre os discursos de *“let a hundred flowers bloom”* e de *“If the proletariat does not take hold of the arts...the bourgeoisie certainly will”* representa, claramente, o pensamento do Mao materializado na distinção entre o proletariado e os intelectuais. Aliás, para ser um membro do proletariado, os intelectuais deviam transformar a sua visão do mundo e esforçarem-se por compreender o Marxismo e o Leninismo. A supremacia da ideologia e da política comunista nunca é ultrapassável pelos outros conhecimentos⁴⁴.

A partir de 1957, o movimento político intensificou-se no sentido de lutar contra a “Tendência de Direito”. Na sequência desta intensificação, o carácter das canções transformar-se-ia, cada vez mais, no porta voz da instrução de Mao, cuja tarefa era glorificar os sucessos alcançados por *Da Yue Jin* 大跃进, o movimento criado por Mao Ze Dong que pretendia o desenvolvimento nos diversos campos do socialismo, nomeadamente, na agricultura, na indústria e na cultura. As canções eram enquadradas de acordo com as ordens recebidas do governo para glorificação dos ilusórios êxitos obtidos pelos trabalhadores cujo obscurantismo só melhorou com o agravamento da crise económica que atingiu o nível da impossibilidade de sobrevivência da população.

Em 1960, o governo central modificou a atitude política da extrema-esquerda, anunciando, então, oito cláusulas para a melhoria do aparelho cultural. Entre 1961 e 1963, o Primeiro-Ministro Zhou Eng Lai 周恩来 definiu os objectivos da arte, na imprensa

⁴⁴ O discurso “On Correctly Handling Contradictions Among the People”, de Mao Ze Dong, em 27 de Fevereiro de 1957, demonstra maiores componentes expostos por ele, depois de 1949, onde podemos ter uma visão mais profunda do seu pensamento sobre este discurso.

pública, referindo a importância do investimento dos artistas na construção de uma arte para o povo, destacando, contudo, a essência da liberdade de expressão artística e a importância da singularidade artística que devia ser respeitada pelos aparelhos culturais governamentais.

No entanto, a “luz de primavera”, no espaço artístico, durou muito pouco. Em 1963, Mao anunciou três aspectos essenciais a respeitar pelo campo cultural, designadamente, o “Revolucionário”, o “Nacional” e o “Popular”. Numa instrução de 1963 sobre os problemas da arte e da literatura, Mao afirmou que *“As diversas lacunas da arte e da literatura demonstram problemas graves, a revolução socialista actua com pouca força em alguns aparelhos culturais, de modo que, até hoje, muitas pessoas do Partido Comunista promoviam, ainda, a arte com concepções burguesas e feudalistas, isto é verdadeiramente estranho...”* (Mao in Liang 2004:14).

Em 1964, Mao anunciou mais uma instrução sobre o funcionamento das organizações culturais:

“A maior parte das associações culturais e as suas revistas não correspondem aos princípios do nosso Partido, as suas ligações com as classes de operários, agricultores e militares são tão pouco visíveis que perdem a sua função propagandística sobre a revolução e a construção da sociedade socialista.” (ibid.).

Com estas instruções, sugeriram outras músicas com conteúdos de glorificação à sua liderança e ao sucesso do socialismo, de que podemos apresentar, a título exemplificativo: “O Presidente Mao – o sol do meu coração”⁴⁵, “Seguir as palavras do meu Partido”⁴⁶, “A bonança da época de Mao Ze Dong”⁴⁷, “O Presidente Mao é o mais consanguíneo”⁴⁸, entre outras. O obscurantismo está de regresso, com prenúncios de reforço que iria materializar-se na Revolução Cultural, a partir de Maio de 1966.

Durante os dez anos dessa revolução, o erro da orientação de Mao Ze Dong foi aproveitado por *Si Ren Bang* 四人帮 – Banda de Quatro, chefiada por Jiang Qing, escolhendo a música e outras artes como os alvos principais da Revolução. Diversos historiadores e investigadores (Liang 2004), (Dai 1995), (Sun 1997) referem muitos artistas que lutaram e sofreram, durante este obscurantismo. Uns confrontaram-se, directamente,

⁴⁵ “Mao Zhuxi, Women Xinzhong De Hong Taiyang 毛主席，我们心中的红太阳”

⁴⁶ “Dinghua Yaoting Dang De Hua 听话要听党的话”

⁴⁷ “Hao bu Guo Mao Ze Tong Shidai 好不过毛泽东时代”

⁴⁸ “Qindie Qinnian Buru Mao Zhuxi Qin 亲爹亲娘不如毛主席亲”

com o erro de Mao, outros optaram pelo silêncio. De salientar que o compositor He Lu Ting 贺绿汀 lutou contra as ordens de Lin Biao e Jiang Qing, tendo sido feito prisioneiro durante um período superior a sete anos. Do mesmo modo, vários artistas não resistiram à violência das perseguições políticas, acabando por morrer, outros fugiram para o estrangeiro, outros, ainda, embora não tenham chegado até este limite, contudo, perderam o direito à liberdade de expressão e de criação artística, de que a carreira artística de Zhu Jian-Er constitui um caso paradigmático.

Um dos fenómenos da Revolução Cultural é *Yu Lu Ge* 语录歌, uma espécie de canção baseada nos discursos e instruções políticas de Mao Ze Dong publicados pela “guarda vermelha”, conhecido pelo livro vermelho. Na Revolução Cultural, este livro tornou-se quase um livro bíblico, cada pessoa devia tê-lo e estudá-lo todos os dias. A primeira *Yu Lu Ge* foi marcada pela sua publicação no Jornal *Ren Min Ri Bao* 人民日报, no dia 30 de Setembro de 1966. A partir daí, uma grande parte dos textos de Mao passou a ser composta para ser cantada, atitude que chegou ao extremo de, sempre que um novo discurso de Mao viesse a público, deveria surgir, de imediato, a produção de canções relacionadas. Ora, nesta época específica, muitos compositores foram usados para esta divulgação da ideologia de Mao, sendo pressionados a escrever canções de *Yu Lu Ge* contra a própria vontade e espírito artístico. Numa das suas confissões, o compositor Lu Yan 吕远, um dos compositores que produziu as canções de *Yu Lu Ge* escreveu:

“...comecei a habituar-me numa forma estranha de criação, seguia as ordens superiores do Partido, produzia conforme a necessidade política, fazia o que eles mandavam, mesmo sabendo que não correspondia à realidade. Cada dia passava com muito sacrifício, e cheguei a dizer aos colegas mais próximos que a nossa profissão era elaborar mentiras para o nosso povo.” (Lu in Liang 2004:21).

Um outro fenómeno relevante foi protagonizado, antes e durante a Revolução Cultural, pelo uso dos instrumentos tradicionais. Inicialmente, durante a década de 50 e até ao início da década 60 do século XX, o aperfeiçoamento, na técnica construtiva dos instrumentos e na sistematização do ensino e da investigação, usufruiu dum período satisfatório, revelando-se, entre outros, a tradução da notação *Wun Zi Pu* 文字谱⁴⁹ para a notação ocidental, a criação do novo repertório, o registo das formas originais de conjuntos

⁴⁹ Uma forma de transcrever, literariamente, as alturas de sons e as figuras rítmicas baseadas nos modos de execução de diversos instrumentos tradicionais.

instrumentais e a recuperação de instrumentos desaparecidos. No entanto, este sinal positivo não teve tempo para se impor, o que ficou, inquestionavelmente, ligado ao contexto político, a partir de 1963. Ou seja, com um nacionalismo exagerado, só a música do povo, executada por instrumentos tradicionais que a massa popular compreendia, era considerada, pelo que, em Dezembro de 1963, Mao deu instruções para se cancelar o curso de interpretação dos instrumentos ocidentais, nos conservatórios e outras instituições do ensino de música, bem com o funcionamento das diversas orquestras de formação ocidental. Muitos instrumentistas, de formação ocidental, dedicaram o seu tempo ao estudo de instrumentos tradicionais, facto este que punha violinistas a tocarem *Er Hu* 二胡 e clarinetistas a tocarem *Suo Na* 唢呐 (Liang 2004:176). Contudo, não podemos deixar de referir que este nacionalismo excessivo foi causado pela instrução radical de Mao, em 1963, ligada à complexidade do ambiente político nacional e internacional de então. O lado mais moderado do seu pensamento sobre música estava presente em conversas e discursos registados nos anos anteriores a 1963. Por exemplo, verificamo-lo numa conversa de Mao com representantes da Federação Nacional dos Trabalhadores de Música e algumas personalidades importantes do meio musical, no dia 24 de Agosto de 1956, onde afirmava: *“The art of each nationality in the world has its own unique national form and national style. However, some people do not understand this. They reject their own national characteristics and blindly worship the West; they hold that everything in the West is better and even going to the extent of advocating ‘wholesale Westernization’ ...We must learn from foreign countries and absorb all their fine things. But what we learn from foreign countries must be used for the purpose of studying and developing the art of the various nationalities in China; otherwise our research and development efforts will have no object. You who are present are all musicians studying western music, and you have many important responsibilities. Putting Chinese music on order and developing it depends on you who study western music...The western things you have learned are useful; only you ought to study things on both sides well, Chinese as well as Western, and must not advocate “wholesale Westernization”. You should emphasize things Chinese things with a national form and style uniquely its own. Once you have grasped this basic orientation, your work will have greater prospects.”* (Mao in Kau, Leung 1986:94-98).

Se os primeiros quinze anos foram considerados como uma época voltada, predominantemente, para o desenvolvimento dos instrumentos tradicionais, não obstante os

exageros já referidos, então, a partir da Revolução Cultural em 1966, assistiu-se a uma inversão do percurso. Este acontecimento é devido às instruções de Jiang Qing, uma vez que, em 1965, já criticava as “incapacidades” dos instrumentos tradicionais e elogiava a técnica e a capacidade sonora dos instrumentos ocidentais. Seguindo esta ideia, uma forma particular emergiu com a integração da orquestra de formação ocidental na execução de *Yang Ban Xi*, enquanto, paralelamente, as óperas e músicas tradicionais foram consideradas velhas culturas feudais, sofrendo a exclusão. Os instrumentistas de formação ocidental encontraram, desta forma, um espaço muito particular onde poderiam tocar os seus instrumentos sem esmagar a barreira burguesa.

De igual modo, tal como a produção das canções revolucionárias, a produção das obras instrumentais programadas ocupou um lugar dominante na criação da nova música erudita chinesa e sofreu as mesmas consequências político-sociais, no período da liderança de Mao.

Na década de 50 do século XX, a produção das obras instrumentais actuava, ainda, de forma regular, no espaço político de então. Por um lado, as obras instrumentais programadas pelo poder instituído detinham prioridade, porque, não obstante a dificuldade de a música instrumental canalizar, expressamente, conteúdos políticos e ideológicos, os compositores, soldados da propaganda política e ideológica e porta-vozes do sistema instalado, investiam na selecção de temas literários e de acontecimentos concretos para a criação de “verdadeiras” músicas instrumentais revolucionárias. Por outro, a China e a União Soviética adoptaram a mesma doutrina ideológica e a mesma política cultural, o que suscitou suspeitas sobre a música contemporânea ocidental do século XX, olhada como algo estranho e degenerado. Esta postura emanada do poder político e ideológico dificultou, impediu mesmo, o contacto dos músicos chineses com as novas tendências musicais da época. Nas décadas de 50 e 60 do século passado, o governo chinês não só convidou músicos da União Soviética para assessorar no ensino e na cultura musical do País, como também enviou jovens talentos para a União Soviética em busca de uma técnica mais avançada na área da composição, musicologia e interpretação de instrumentos ocidentais. Esta parceria abriu aos compositores chineses a oportunidade de ouvir compositores russos do século XX, como Dmitri Shostakovich (1906-1975), Sergei Prokofiev (1891-1953) e Aram Katchaturian (1903-1978). Todavia, nomes, como Igor Strawinsky (1882-1971),

Bela Bartók (1881-1945) ou Arnold Schoenberg (1874-1951), eram eliminados do catálogo oficial.

Por restrições políticas, a década de 60 do século XX registou um significativo desinvestimento na produção de obras instrumentais, com particular incidência nas obras sinfónicas. Esta situação não exclui, em definitivo, a área sinfónica, o que se deve ao protagonismo assumido pelo movimento *Da Yuen Jin* que, com o objectivo de criar espaços para um maior envolvimento da massa popular, indica, para a música sinfónica, uma nova forma e um novo estilo. No rasto destas orientações, surgiram algumas obras sinfónicas, com a participação de músicos, actores e massas populares, cujo conteúdo reflectia o discurso político e ideológico do poder instituído, percurso que terá contribuído para a descompensação da sua estética e singularidade. No seguimento desta progressiva fragilização, a instrução de Mao, em 1963, que apelava à construção duma cultura “Revolucionária”, “Nacional” e “Popular”, fechou todas as hipóteses de produção e promoção da música sinfónica. A Revolução Cultural considerava toda a música sinfónica ocidental como um “formalismo burguês” e um “veneno revisionista”, de modo que não só as obras sinfónicas ocidentais foram eliminadas como música degenerada, como também muitas obras sinfónicas chinesas dos anos 50 do século XX foram excluídas do circuito. Qual, então, a forma musical que viria preencher o vazio da cultura musical chinesa?

2.2. A invenção de Yang Ban Xi

Durante dez anos de Revolução Cultural, foram definidas oito obras como o modelo de reprodução, no campo artístico, incluindo cinco óperas teatrais, duas danças dramas e uma música sinfónica. Estas são tentativas de construção de uma arte regenerada, excluindo as concepções burguesas e feudalistas, tal como Mao alertou na sua instrução de 1963, apontando os problemas de algumas artes e literaturas. Na verdade, o processo da criação destas obras foi aproveitado como um instrumento de Jiang Qing na sua ambição de subir ao poder político. Jiang utilizou estas expressões artísticas para enfatizar a “luta de classes” e “reeducar o pensamento político” da sociedade.

Para promover uma ópera nova e revolucionária, Jiang Qing indicou a cidade de Shanghai como a base de invenção, porque, já em Fevereiro de 1963, Jiang se havia interessado pelo repertório das óperas da região de Shanghai, designadamente, *Hong Deng*

*Ji Hong Deng Ji*⁵⁰ e *Lu Dang Huo Zhong* 芦荡火种⁵¹. Com a instrução de Jiang, estas duas óperas foram adaptadas ao estilo da Ópera de Pequim, tendo o nome da ópera *Lu Dang Huo Zhong* sido substituído pelo nome *Sha Jia Bang* 沙家浜. Em Junho de 1964, o *Festival Nacional de Óperas Modernas de Pequim* reuniu, em Beijing, durante quase dois meses, 29 companhias que realizaram 35 óperas com o envolvimento de mais de 5000 cantores. De entre este conjunto de óperas, sobressaíram, pelo seu brilho, a *Hong Deng Ji* e a *Sa Jiang Bang*, descobertas por Jiang Qin, às quais foi reservado o título de ópera revolucionária. Mao Ze Dong assistiu e elogiou a interpretação da ópera *Hong Deng Ji*, o que lhe abriu novas oportunidades, com representações nas cidades de Guangzhou e Shanghai⁵².

Depois do Festival, Jiang Qing reconheceu que o sucesso de *Hong Deng Ji* foi devido à qualidade do compositor Liu Jie Dian, já que não só dominava o estilo da Ópera de Pequim, como também conhecia as técnicas composicionais do Ocidente, o que, numa compatibilização dos dois conhecimentos, conferiu maior originalidade à musicalidade e esteticidade da ópera. Este “reconhecimento” levou Jiang a seleccionar compositores com domínio dos dois campos musicais, nomeadamente, na música de óperas tradicionais e na técnica composicional ocidental, para a criação de novas óperas revolucionárias.

No dia 16 de Maio de 1966, o *Comité Político do Governo Central* anunciou o começo duma “Revolução Cultural do Povo Proletário”, atribuindo a Jiang Qin a liderança na organização de *Gemin Wenhua Gongzuo Zu* 革命文化工作组⁵³. O primeiro alvo desta revolução foi o meio intelectual, criticando o pensamento “contra-revolucionário” que existia no campo científico, artístico e educacional, o que resultou no envio da maior parte dos cientistas, artistas e professores para campos de reeducação, em zonas afastadas das cidades, com difíceis condições de sobrevivência. O movimento contra o meio intelectual não só abrangeu pessoas inocentes, como atingiu ainda quem havia contribuído para a criação de *Yang Ban Xi*, pois os artistas pertenciam à autoridade académica e à camada burguesa e mantinham alguma familiaridade com a cultura ocidental (tinham

⁵⁰ O registo do candeeiro vermelho.

⁵¹ A chama do juncal.

⁵² O público e a crítica dos principais jornais reagiram de forma entusiástica. A imprensa deu particular destaque ao modelo *Yang Ban* num artigo intitulado *Renzhen di xiang Jingju Hongdeng Ji Xuexi* 认真地向京剧红灯记学习, publicado no jornal *Jie Fang Ri Bao* 解放日报. O termo “Yang Ban” tornou-se, então, uma moda no meio musical de Shanghai, merecendo referências frequentes em outros jornais, nomeadamente, o jornal *Guang Ming Ri Bao* 光明日报 e o Jornal *Xi Ju Bao* 戏剧报 (Dai 1995:42-51).

⁵³ Departamento Cultural Revolucionário

conhecimentos da cultura ocidental). O “exílio” dos intelectuais paralisou, quase totalmente, o funcionamento das organizações culturais, facto que se notava mais no período dos festejos do Dia Nacional, onde a falta de eventos culturais se sentia, pois não havia programa de qualidade para animar os festejos. Jiang Qing lembrou, apenas em momentos destes, aquelas pessoas que muito fizeram pelo sucesso das óperas revolucionárias, gesto que a levou a intervir no sentido de retirar alguns artistas dos campos de reeducação (Liang 2004).

No dia 1 de Maio de 1967, foram levadas à cena, na capital chinesa, oito peças de diversas formas artísticas, tituladas de *Yang Ban Xi*, nomeadamente, a ópera, o bailado e a sinfonia revolucionária. A imprensa deu grande relevo ao sucesso destas obras, associando-o ao nome de Jiang Qing. Estas notícias encheram os jornais e as revistas mais importantes do país, designadamente, os Jornais *Ren Min Ri Bao* e *Jie Fang Jun Bao* e a Revista *Hong Qi*. A execução destas obras esteve em cena mais de um mês, enquanto, paralelamente, a imprensa escrita matinha em destaque uma informação elogiosa nos seus conteúdos musicais e ideológicos, durante mais de vinte dias, contribuindo, assim, para que estes oito *Yang Ban Xi* se transformassem no tema mais falado entre a população e nos únicos objectos artísticos a preencher o espaço da cultura popular. Dentre estes oito modelos, a música sinfónica revolucionária, representada pela peça *Sha Jia Bang*, foi considerada, na altura, uma obra inovadora, onde se combinavam duas formas musicais, nomeadamente, a Ópera de Pequim e a sinfonia. Musicalmente falando, *Sha Já Bang* integrou elementos da forma coral ocidental na Ópera de Pequim e utilizou instrumentos tradicionais, na orquestra sinfónica, designadamente, o *Jing Hu* 京胡, o *Er Hu* 二胡, o *Pi Pa* 琵琶, o *Suo Na* 唢呐 e um conjunto de percussão.

Na verdade, a denominação desta forma híbrida era um problema para o meio musical erudito, havendo lugar para a discussão sobre as denominações mais adequadas, como ópera, cantata ou coral sinfónico. No entanto, venceu a designação de sinfonia revolucionária, nome imposto por Jiang Qing, cuja influência e predominância em todo este processo de produção musical sempre esteve presente. O processo começou com o problema do funcionamento da Orquestra Central de Beijing. Esta orquestra foi criada em 1956, incluindo diversos elementos estruturais, nomeadamente, uma orquestra sinfónica, um coro e vários grupos de solistas e compositores. A capacidade e a qualidade de produção musical desta orquestra alcançaram os mais elevados níveis, no País. No entanto,

estas qualidades tornaram-se inúteis, a partir de 1963, pois a extrema-esquerda da política governamental limitou o meio musical ao campo “Nacional”, “Revolucionário” e “Popular”, ou seja, a execução da música ocidental era vista como uma transgressão a esta directiva. Em 1965, Jiang Qing surgiu na orquestra, assumindo uma posição crítica em relação ao formalismo da música sinfónica ocidental, incentivando Li De Lun 李德伦 (1917-2001), o maestro titular da orquestra, a investir na criação duma forma sinfónica revolucionária. Recebendo este convite, Li iniciou, imediatamente, uma experimentação que envolvia a ópera revolucionária *Sha Jia Bang*. Com este seu envolvimento, Li conseguiu, para a música sinfónica, a tripla adjectivação imposta pelo poder, “Nacional”, “Revolucionária” e “Popular”. Ora, a música da ópera de Pequim é “Nacional”, o conteúdo de *Sha Jia Bang* é “Revolucionário”, o povo reconhece a música e entende o enredo, portanto, a forma é “Popular”.

Esta forma de combinação tornou-se, então, uma regra de produção. Os músicos da Orquestra Central e os artistas da Companhia da Ópera de Peijng reproduziram, igualmente, a ópera revolucionária *Hong Deng Ji*, utilizando o piano e um grupo de percussão para o acompanhamento musical. Esta reprodução obteve uma apreciação positiva de Jiang Qing, logo após a sua estreia, em 1968. Na verdade, a utilização do piano, na ópera, obedeceu a uma ideia que Jang Qin revelou numa conversa com trabalhadores de música, ainda em 1964, onde afirmava:

“O piano tem uma grande capacidade expressiva, porém, ainda não temos boas obras para captar o interesse do nosso povo. Se se pudesse executar ópera de Pequim e valorizar o aspecto rítmico dos instrumentos de percussão, então, o povo poderia entender e aceitar.” (Jiang in Liang 2004:142).

Esta preferência pelo piano, expressa por Jiang Qing, terá influenciado a realização, em 1970, de um concerto para piano e orquestra, designado *Huang He* 黄河⁵⁴. A composição foi assinada pelo colectivo da orquestra central, tendo sido seis as pessoas envolvidas na sua criação, destacando-se o pianista Yin Cheng Zong 殷承宗(1941-). Como outras obras de *Yang Ban Xi*, esta reflecte, igualmente, a influência de Jiang Qing. Inicialmente, a obra era inspirada no coro *Huang He*, composta por Xian Xin Hai, antes da fundação da R. P. da China. No entanto, porque a Jiang entendeu que o conteúdo programático da obra não reflectia, claramente, a luta de classes, a recriação teve que

⁵⁴ Rio Amarelo.

obedecer às suas instruções, adaptando as melodias de *Dong Fang Hong* 东方红 – uma canção revolucionária de glorificação da liderança de Mao Ze Dong, e a do hino da internacional socialista.

Observando o processo da invenção de *Yang Ban Xi*, não é difícil perceber o monopólio desta expressão, no campo da cultura musical chinesa, durante a Revolução Cultural. Aconteceu que o povo teve, apenas, uma forma de música para se expressar e entreter. A estreita ligação entre a disputa do poder político e *Yang Ban Xi* contribuiu para um obscurantismo, no campo musical. Todavia, quando olhamos para esta expressão musical, ela não resume, apenas, um objecto político, pois encontramos uma apresentação híbrida que integrou diversas formas artísticas, nomeadamente, música, teatro e bailado. De salientar ainda que os artistas que trabalharam na invenção de *Yang Ban Xi*, eram profissionais de elevada formação e qualidade a nível nacional, cujo envolvimento nesta invenção se fica a dever ou a pressões políticas ou a motivos particulares com o intuito de obterem benefícios pessoais junto do poder político.

Com isto, queremos dizer que a existência do valor artístico não é, totalmente, nula. Os esforços feitos na tentativa de resolver as questões da incorporação de outras expressões artísticas nas interpretações da música vocal, nomeadamente, da Ópera de Pequim, da sintonização da sonoridade acústica entre instrumentos tradicionais e ocidentais e da combinação entre aspectos rítmicos das duas culturas musicais, foram notados nos trabalhos destes músicos e artistas. Portanto, apesar da existência de um antagonismo profundo entre as duas culturas, devido ao contexto socio-político muito particular deste período, existiam alguns pontos positivos de sincronização nos conhecimentos e criações dos artistas individuais. Claro que estes pontos positivos não disponibilizaram uma esfera livre que possibilitasse uma ligação mais profunda e coerente com os desenvolvimentos contemporâneos da cultura musical ocidental. Com esta lógica que a história regista, o problema do atraso da nova música erudita chinesa só poderia ser resolvido num tempo posterior.

3. A nova atmosfera no meio musical erudito depois de 1979

A partir da década de 80 do século XX, o meio sócio-cultural ganhou, gradualmente, uma nova tonificação com as alterações da política do governo comunista, através de

reformas económicas e tecnológicas⁵⁵. No âmbito musical, a abertura da fronteira ao resto do mundo e os intercâmbios tecnológicos daí decorrentes disponibilizaram novos horizontes aos músicos eruditos que, assim puderam, com os conhecimentos entretanto sedimentados, alcançar patamares mais elevados. Estes novos conhecimentos teórico-práticos da música contemporânea ocidental e a sua divulgação nas instituições académicas chinesas⁵⁶ originaram uma onda de novas percepções e espaços de confronto entre concepções estéticas diferentes, na era Mao Ze Dong. A permeabilidade de conhecimentos e de técnicas, até então proibida pela sua concepção formalista, acaba por assumir um espaço de referência na cultura musical chinesa. Neste contexto, os compositores chineses iniciaram uma nova fase de produção musical, assimilando e apoiando o seu trabalho criativo nos modelos subjacentes à técnica e à estética contemporâneos, promovendo uma aprendizagem cross-cultural. Não obstante esta abertura à entrada de novas realidades e à assunção de uma abordagem da relação entre uma história musical nativa e um mundo musical contemporâneo e plural, o património histórico-musical chinês foi preservado na sua essência.

3.1. O movimento Xin Chao Yin Yue

Após um longo tempo de isolamento da nova música erudita chinesa, a proibição da entrada das técnicas e correntes estéticas da música erudita moderna ocidental do século XX foi revogada. A abertura a novos contextos musicais proporcionou diversos intercâmbios, de que se destacam, entre outros, a visita de Alexander Goehr⁵⁷, compositor e professor na Universidade de Cambridge, aos Conservatórios de Música de Shanghai e

⁵⁵ Na reforma económica, o governo adoptou diversos meios para a liberalização do mercado, sendo de salientar, entre outros, a transformação de um sistema económico planeado para um sistema misto com a abertura do mercado, a criação da zona económica especial, a introdução do método ocidental no sistema de administração e a relaxação de controlos de preço promovendo investimentos estrangeiros. Simultaneamente, o governo depositou uma grande ênfase no campo da ciência e tecnologia, o tratado como uma parte integrante do desenvolvimento sócio-económico do país. A partir de 1980, uma série de programas nacionais foram formulados para a investigação e o desenvolvimento da ciência e tecnologia que abrange as áreas da agricultura, medicina, informática e telecomunicações, mudança global e ciência espacial (Perry, Wong 1985).

⁵⁶ De designar entre outras, os Conservatórios de Música de Shanghai, de Beijing e de Wuhan.

⁵⁷ Alexander Goehr, o compositor Inglês nasceu em 1932, era um dos pioneiros do avant-garde na época 60 do século XX. A sua formação como compositor foi influenciada pelas técnicas concepcionais de Schoenberg e de Messiaen. Estas influências fizeram com que a forma de compor de Goehr se revelasse a combinação do modalismo e do serialismo, esta apresenta-se pela flexibilidade no uso do serialismo e pela integração do plano harmónico que se baseia na estrutura de blocos sonoros e modais.

Beijing, em 1980. Para além da realização de palestras sobre a música contemporânea ocidental, Goehr ministrou cursos aos jovens compositores sobre as técnicas de composição da música moderna do século XX (Sun 1997:36). Da mesma natureza se configura a visita do compositor chinês-americano, Zhou Wen Zhong 周文中⁵⁸, ao Conservatório de Música de Wuhan, em 1982, recolhendo novos conhecimentos, nomeadamente, a técnica dodecafónica da Segunda Escola de Viena em particular Werben, e as ideias estéticas de John Cage. De igual modo, com o regresso dos compositores, músicos e teóricos que estudaram na Europa e nos Estados Unidos da América, as técnicas de composição de Oliver Messiaen⁵⁹, de Béla Bartók e de Igor Stravinsky contribuíram para os avanços da nova música erudita chinesa.

Os conhecimentos adquiridos, ao longo destes contactos, levaram um grupo de compositores, a partir de 1980, a experimentar novas técnicas e novas expressões estéticas. Estas experimentações conduziram ao aparecimento do movimento *Xin Chao Yin Yue* 新潮音乐⁶⁰, cujo objectivo primeiro assentou na renovação das concepções composicionais. A produção musical do movimento *Xin Chao Yin Yue*, rapidamente, assumiu um papel preponderante na esfera da música erudita da época, de que se destacam, entre outros, os seguintes pontos de referência: os concertos dedicados às novas composições, os prémios atribuídos às obras do *Xin Chao Yin Yue* e a apresentação das suas obras nos festivais nacionais⁶¹. De salientar que o movimento era representado não só pelo pequeno grupo dos compositores das gerações antigas, nomeadamente, o compositor Luo Zong Rong 罗宗容, Wang Li San 汪立三 e Zhu Jian-Er 朱践耳, mas também, com um peso forte, pelos jovens compositores que frequentavam cursos de composição nos Conservatórios Nacionais de Música, com destaque, entre outros, para Tan Du 谭盾, Qu Xiao Song 瞿小松, Ye Xiao

⁵⁸ Zhou Wen Zhong 周文中, o compositor americano nascido na China, em 1923. Estudou nos Estados Unidos a partir de 1946, inicialmente sobre a orientação de Otto Luening, e mais tarde, entre 1949 e 1954, sobre a orientação de Edgard Varèse. A sua música reflecte influências da estética oriental e do estilo avant-gard da sua época. Zhou foi professor na Columbia University a partir de 1972.

⁵⁹ O compositor Yang Li Qing 杨立青 deu cursos sobre a técnica de composição de Messiaen nos principais conservatórios chineses, entre 1986 e 1987. Ele é também o autor dum livro sobre a fundamentação e concepção das técnicas da formalização discursiva do compositor.

⁶⁰ O significado de *Xin Chao Yin Yue* 新潮音乐 é a nova tendência da música.

⁶¹ São de referir, por exemplo, a realização do concerto dedicado às obras para instrumentos tradicionais do compositor Tan Dun, no Conservatório de Música de Beijing, em Abril de 1985; a organização do fórum para intercâmbios das novas técnicas composicionais, no Conservatório de Música de Wuhan, em Dezembro de 1985; a atribuição de prémios às obras experimentais de *Xin Chao Yin Yue*, no concurso *Prémio de Novas Discografias Nacionais*, em Agosto de 1986, em Shanghai.

Gang 叶小纲 e Xu Shu Ya 徐淑娅 (Liang 2004:156). A produção criativa deste grupo de compositores reflectia a influência das técnicas e concepções estéticas da vanguarda ocidental, o que, para o público e para o meio crítico, significava uma novidade sonora surpreendente e, simultaneamente, um choque. De salientar, por exemplo, a obra “Feng Ya Song”⁶², de Tan Dun, que, após a obtenção de um prémio internacional de composição, em 1982, se envolveu em vários debates publicados na Revista Musical *Ren Min Yin Yue* 人民音乐, onde a sua percepção da música erudita contemporânea e da música tradicional e a complexidade da estrutura harmónica e tímbrica da sua obra assumiam lugar de relevo⁶³.

3.1.1. Ethos e a emancipação da nova música erudita chinesa

A par do aparecimento das novas criações musicais e da sua apresentação pública, surgiram as polémicas, protagonizadas pelas questões: qual a natureza da composição de hoje? Como se estabelece o diálogo entre a criatividade individual, as técnicas composicionais contemporâneas e os elementos tradicionais da nova música?⁶⁴ Curiosamente, um olhar sobre o passado mostra-nos, na primeira emancipação da nova música erudita chinesa, a existência de problemas e de sentimentos semelhantes, com a diferença de que, na época, os problemas se revestiam de perfil divergente. Isto significa que a relação dialogante entre a música tradicional erudita chinesa e a música erudita ocidental, na sua primeira articulação, era mais antagónica, dada a influência da música erudita ocidental no nascimento da nova música erudita chinesa, o que causou um bloqueio da música tradicional erudita chinesa no processo do diálogo intercultural. Isto poderá ficar a dever-se à impreparação teórica e prática da maior parte dos músicos da época para desfrutar, criativamente, dos dois conhecimentos musicais. No entanto, a tendência de adaptações e de transformações de modelos teórico-práticos, que configura uma posição ambígua e híbrida da nova música erudita chinesa, é pressionada a investir na transformação das percepções individuais. Essa pressão anulou, progressivamente, a impertinência das duas culturas musicais, produzindo, através de um longo período de aprendizagem e de diálogo, uma rearticulação entre o compositor, a nova música erudita

⁶² Ode do encanto e da elegância.

⁶³ Estes debates foram publicados por Lu Sheng 麓生 e Si Rui 思锐, na Revista *Ren Min Yin Yue*, nos números 7, 9 e 12, Beijing, 1984.

⁶⁴ Tais questões foram argumentadas nas bibliografias de Mao Sheng Liang 2004 e Shu Yuan Li 2004.

chinesa e a nova música tradicional chinesa. Esta rearticulação não eliminou, porém, o *ethos* e os problemas associados, os quais dificultaram o relacionamento entre a nova música erudita e a música tradicional chinesas, ao mesmo tempo que impulsionaram uma nova organização daquela. O ambiente musical gerado neste clima comunicacional e de novos contextos reflectiu-se na construção de espaços de aproximação e de diálogo entre as diversas linguagens musicais. Paralelamente, a activação dos valores da cultura tradicional potenciou o diálogo entre as técnicas composicionais contemporâneas e os outros campos extra-musicais, enriquecendo, assim, a própria criação musical. Nesta lógica de percursos, o movimento *Xin Chao Yin Yue* encontrou um campo de emancipação que se desenvolveu no interior da nova música erudita chinesa.

3.1.2. A renovada concepção dos elementos musicais

A renovada concepção dos elementos musicais da música erudita contemporânea ocidental constituiu um campo de observação e de inspiração para os compositores de *Xin Chao Yin Yue*, focalizando-se, nomeadamente, na organização da altura dos sons, na estrutura rítmica e métrica, na criação e no desenvolvimento de novos timbres e suas combinações complexas. Na sequência desta aprendizagem, assiste-se à activação das potencialidades dos materiais tradicionais e à mobilização dos compositores chineses no sentido de repensarem o vocabulário musical e olharem com outros olhos a riqueza tradicional nativa. Usufruindo desta sincronização, a linguagem musical surgiu com novas e múltiplas sintaxes e novas combinações expressivas.

Concretamente falando, o novo sistema organizativo da altura dos sons multiplicou as possibilidades de configuração melódica, o qual, por separação do sistema de harmonia funcional, conduziu a que os procedimentos intervalares de uma melodia se tornassem opcionais, de acordo com a lógica de cada compositor. Paralelamente, a questão da definição da altura dos sons colocou em jogo a sua escolha, juntamente com os valores absoluto e relativo, como, por exemplo, a utilização das oscilações lentas e irregulares, no interior de um intervalo, pode tornar a cor tímbrica mais espessa, o que poderá provocar uma vasta criação de entonações associadas a elementos rítmicos e modos de ataque. De salientar que, na música tradicional chinesa, a concepção relativista das alturas sonoras já existia, sobretudo na relação entre uma altura absoluta e as suas periféricas, o que se

designa por *Yin Qiang* 音腔. A utilização desta técnica deve-se a uma característica específica da língua chinesa, caracteres monossilábicos com diferentes intonações. Para distinguir, claramente, esta diversidade tonal e exprimir melhor a semântica da palavra, os músicos aplicavam o *Yin Qiang* na configuração melódica, que, inicialmente, foi utilizado no canto e, mais tarde, alargado às execuções instrumentais. Entretanto, desde o início do século XX, por influência da música clássica e romântica ocidental, o fenómeno *Yin Qiang* foi ignorado pela maior parte dos músicos eruditos chineses, situação que foi alterada com a introdução de novos elementos da música contemporânea ocidental que o recolocaram novamente na órbita dos compositores. Isto é confirmado pelas novas composições que se aplicavam às intonações de poemas clássicos antigos e às recitações de áreas de óperas tradicionais, muitas vezes, apresentando um aspecto flutuante com a produção das alturas relativas. Nestas composições, a noção de *Yin Qiang* foi apropriada na concepção da estrutura musical não só a nível horizontal como vertical e, ao nível de massas sonoras. Neste sentido, a criação de massas sonoras através de meios instrumentais foi estruturada de forma a realçar as intonações da voz. Neste processo foi realizado o aspecto oscilante e flutuante do fenómeno *Yin Qiang* na manipulação dos materiais sonoros.

A diversificação da estrutura rítmica e métrica⁶⁵ revelou um outro aspecto da nova concepção criativa e musical. Os sinais manifestavam-se na procura das características individuais e não convencionais⁶⁶, congregando inspiração nas músicas antigas e folclóricas. Simultaneamente, os compositores procuravam o controlo do tempo móvel⁶⁷, abandonando, por um lado, a métrica fixa e privilegiando um certo modo aleatório através da articulação da altura⁶⁸ e do timbre⁶⁹, e, por outro, utilizando a aplicação do controlo numeral e proporcional para constituir uma estrutura linhal ou complexa, de modo a

⁶⁵ Enquanto a perspectiva rítmica representa a organização temporal na concatenação de múltiplas durações, a perspectiva métrica revela a sucessão regular de tempos fortes e fracos. Na música contemporânea, os módulos morfológicos rítmicos e métricos entrelaçam-se no percurso da estrutura musical, apresentando formas particulares, como, por exemplo, a aplicação dos números pares e primos na fracção de durações e de compassos, a criação de estruturas polirrítmicas e polimétricas, etc.

⁶⁶ Aqui, o sentido de “não convencional” entende-se por comparação com o estilo clássico e romântico da música erudita ocidental.

⁶⁷ Aqui, o tempo móvel apresenta-se no sentido da diversidade de proporção e de combinatória de unidades numa periodicidade não isócrona do tempo de apoio, revelando-se uma oscilação entre simetria e assimetria na organização rítmica.

⁶⁸ A mais pequena oscilação intervalar pode causar imediatamente um ritmo. Esta simples diferença entre a distância dos dois sons já se revela uma audição em “tempo real” que se detecta facilmente na estrutura harmónica.

⁶⁹ A mudança tímbrica com a alteração do registo ou do instrumento num fragmento curto pode causar acentos pontuais que destrói o tempo métrico fixo.

conquistar o reconhecimento pela obra produzida. Esta diversificação, na criação do ritmo, sustentou as ideias dos compositores chineses na tentativa de associarem esta nova concepção aos conhecimentos já existentes da música tradicional. No trajecto criativo das óperas tradicionais, os elementos rítmico e métrico foram aperfeiçoados juntamente, entre outros, com a intensidade, o timbre, a altura e a questão retórica da linguagem verbal, que formaram diversos modelos designados de *Ban Shi* 板式, onde a característica concisa da criação básica de material e a forma móvel do seu processo evolutivo permitiam que as múltiplas configurações rítmicas efectuassem modulações diversas perante as diferentes circunstâncias cénicas, no entanto seguiam sempre uma estrutura determinada de objectos tímbricos ou de periodicidade métrica. Como exemplo, podemos referir o modelo de *Luan Chui* 乱锤⁷⁰ utilizado na parte da percussão, na Ópera de Pequim, cuja forma aleatória, através da ordenação accidental e do padrão flutuante, representa, a maior parte das vezes, emoções de agitação, tormento e indignação das personagens. Esta forma de exprimir sentimentos, através de irregularidades métricas, verifica-se, também, através do *San Ban* 散板⁷¹ e do *Yao Ban* 摇板⁷² que, de igual modo, se pautam por padrões flutuantes, com a particularidade, porém, da existência de combinações de dois contrários: o aleatório e o periódico. Em contrapartida uma parte das músicas tradicionais obedecia a um controlo numérico, sendo as suas características evidenciadas preferencialmente no repertório instrumental relativo ao conjunto da percussão e dos sopros. Este processo designado por *Shi Fan Luo Gu* 十番锣鼓⁷³ e, para cuja exemplificação podemos invocar a série numérica 10, 8, 6, 4, 2, assenta na divisão dos cinco fragmentos e na aplicação de mudanças tímbricas com uso dos diferentes instrumentos para realçar cada um dos fragmentos. O *Yu Ba He* 鱼八合 é uma outra maneira de executar instrumentos de percussão nas músicas de *Shi Fan Luo Gu*. O instrumento principal, a caixinha chinesa, elabora jogos rítmicos baseados no número 8. A divisão métrica é irregular, mas sempre com dois subconjuntos entre cada fragmento, como, por exemplo, 1+7, 3+5, 5+3, 7+1, sendo a divisão dos subconjuntos sinalizada pelas mudanças tímbricas entre a caixinha chinesa e os outros instrumentos de percussão. Enquanto as duas últimas formas de criação rítmica são

⁷⁰ Significa o movimento de martelar desordenadamente.

⁷¹ Significa a métrica dispersada.

⁷² Significa a métrica oscilante.

⁷³ Significa dez variações de gung e tambor.

aspectos concretos da série numérica, o *She Tuo He* 蛇脱壳⁷⁴ e o *Bao Ta Jian* 宝塔尖⁷⁵ definem-se pela maneira de pensar a relação entre a unidade e o seu conjunto. Esta relação assenta na ordenação crescente ou decrescente do conjunto. Damos como exemplo a série 10, 8, 6, 4, 2, de ordenação decrescente; ou o conjunto 1+7, 3+5, 5+3, 7+1, de ordenação tanto crescente como decrescente, revela-se por um lado, o primeiro subconjunto 1, 3, 5, 7, com a ordenação crescente, e, por outro, o segundo subconjunto, 7, 5, 3, 1, com a ordenação decrescente.

O aspecto tímbrico foi, também, um ponto de reflexão para os compositores de *Xin Chao Yin Yue*. Realce-se, entretanto, que, no processo composicional da música ocidental contemporânea, aquele elemento começou progressivamente a desempenhar um papel que se manifestará fundamental. Este facto pôde-se verificar no profundo entendimento sobre a diversificação das relações espaço-tímbricas, como, entre outras, ritmo/timbre, altura/timbre e dinâmica/timbre. A escolha dos materiais sonoros, em consonância com aquelas relações, incorpora características particulares na organização da textura, sofrendo, assim, influências na macro-estruturação composicional. Simultaneamente, a aceitação do som “ruído” na criação musical alargou as possibilidades de escolha do material sonoro, o que evocou formas múltiplas de trabalho, quer na fusão dos sons ditos musicais com os sons ditos ruídos, quer no contraste destes. Estas novas noções tímbricas ofereceram um campo de trabalho e exploração ideal para os compositores chineses expandirem a sua imaginação criativa pelo mundo sonoro, accionando, em simultâneo, os seus conhecimentos da música tradicional nativa. Em primeiro lugar, a exploração dos instrumentos tradicionais, pouco utilizados anteriormente, produziram texturas tímbricas muito originais, nomeadamente através do uso dos instrumentos *Sa Xian* 三弦, *Pi Pa* 琵琶 e *Gu Qin* 古琴 no naipe de cordas beliscadas; do uso dos instrumentos *Xun* 埙 e *Sheng* 笙 no naipe de sopros; do uso dos instrumentos *Ban Gu* 板鼓 e *Bian Zhong* 编钟 no naipe de percussão. Em segundo lugar, a aplicação experimental de técnicas de execução dos instrumentos tradicionais chineses aos instrumentos ocidentais produziu, também, sonoridades variadas. Cumpre salientar que o registo dos modos de como atacar os sons, nos diferentes instrumentos, foi um factor presente nas notações antigas da música chinesa, designadamente, a notação de *Jian Zi Pu* 减字谱 na interpretação de *Gu Qin*, a notação de

⁷⁴ Descreve o aspecto da serpente quando esta muda de pele.

⁷⁵ Descreve a imagem duma torre chinesa, uma estrutura com a base larga e o topo mais estreito.

Zhi Fa 指法 na interpretação de *Pi Pa* e a notação de *Luo Gu Jing* 锣鼓经 na interpretação dos instrumentos de percussão. Diferente da procura de sons “consonantes” na cultura musical tradicional ocidental, o tratamento dos sons ruídos e suas combinações com os sons “consonantes” foi sempre um campo bem explorado na música tradicional chinesa. Esta postura teve influências ao nível da nova dimensão interpretativa, referenciadas nas obras de *Xin Chao Yin Yue* com a criação de combinações espectrais, a estimulação das diferentes capacidades instrumentais, de novas sensações auditivas e o alargamento da extensão da paleta auditiva. Além disso, as novas experiências na execução instrumental ofereceram possibilidades de fusão dos dois tipos de instrumentos: o ocidental moderno e o tradicional chinês.

Para além dos reportórios para instrumentos acústicos, o aspecto tímbrico foi desenvolvido, igualmente, na criação da música electroacústica. Este fenómeno garantiu a presença de novos materiais sonoros, explorando novos sons, não apenas através da transformação dos sons concretos da natureza ou de instrumentos, mas também através da construção de sons “síntese” importados das ondas e dos ruídos electrónicos. O movimento *Xin Chao Yin Yue*, em meados dos anos oitenta do século XX, deu voz e vez ao estudo da música electroacústica. Apresentado por um grupo de compositores do Conservatório Central de Música de Beijing, as experiências, entretanto desenvolvidas, passaram da técnica do sintonizador electrónico para a técnica de MIDI (Music Instrument Digital Interface) e, em meados da década de 90, aquela Escola de Música já possuía um centro prestigiado de experimentação de música electroacústica – *Zhong Guo Xian Dai Dian Zi Zhong Xin* 中国现代电子中心. A produção da música electro-acústica deste grupo baseou-se, desde o início, na conotação da cultura musical nativa. A este propósito, é de realçar que, na obra *Yin 吟*, de Zhang Xiao Fu 张小夫, o compositor se inspirou e explorou timbres dos instrumentos antigos, quer na execução ao vivo do instrumento, quer no trabalho electrónico sobre os materiais sonoros. Numa outra obra, *Nuo Ri Lang* 诺日朗, do mesmo compositor, a fábula do Tibete foi contada através de vozes, de instrumentos de percussão chineses e de sons electrónicos, com manipulação das múltiplas cores tímbricas, flutuando entre os dois universos de som.

3.2. Uma relação diacrítica na linguagem musical erudita actual

Os exemplos referidos sobre a renovação concepcional dos parâmetros musicais no processo composicional de *Xin Chao Yin Yue*, leva-nos a crer que, hoje, depois duma adaptação de cerca de vinte anos, o rumo da nova música erudita chinesa encontrou estabilidade como um organismo em que cada compositor pôde criar a sua própria linguagem relacionada com o mundo envolvente e consigo próprio. O funcionamento deste organismo, confrontado com a multiplicidade de entonações e sintaxes da linguagem musical, é activado por uma relação diacrítica, ou seja, pela manifestação das metamorfoses no diálogo entre a imaginação individual e a existência desta multiplicidade. A natureza dessa manifestação revela-se pela demonstração dos aspectos diferenciais ou relacionais das linguagens musicais, através da interpretação de cada compositor, explicando de outra maneira, a nova lógica do pensamento, numa obra original, passaria pela convocação das linguagens já existentes e, simultaneamente, pela sua recriação morfológica. Nestas circunstâncias, as linguagens musicais tradicionais apresentam-se como códigos, sendo as suas formas manipuladas e integradas num conjunto de espaços coexistentes que ganham significado apenas quando submetidos a processos hermenêuticos. Deste modo, o ponto operacional seria entre o pensamento do compositor e a realidade sonora. O que triunfa na originalidade sonora não seria a denotação dos códigos, mas a elaboração dos cruzamentos entre eles. Voltando a uma dimensão mais ampla, diremos que estes cruzamentos se revelam quer na articulação espacial entre a música chinesa e a música ocidental, quer na articulação temporal entre a música tradicional e a música contemporânea. Os exemplos são imensos: a linguagem musical tradicional chinesa com as técnicas contemporâneas da música erudita ocidental; a percepção individual e a interpretação das concepções estéticas tradicionais ou das mitologias remotas chinesas com as ideias estéticas actuais; o cruzamento da ciência moderna com o pensamento filosófico tradicional chinês.

Actualmente, os compositores chineses entendem que a posição optimizada da sua expressão é usufruída nas probabilidades de combinações entre diferentes contextos espaço-temporais das culturas musicais e na interpretação das suas intersecções. Ou seja, a função principal do compositor é estabelecer ligações entre as rupturas causadas pelos diferentes códigos escolhidos e promover uma continuidade expressiva na obra, através da relação diacrítica do diálogo entre estas diferenças. Daí, a dificuldade de encontrarmos uma apresentação unívoca da linguagem musical erudita actual. Contudo, verificamos um

forte envolvimento individual na interpretação dessa linguagem, cada uma tendendo a alcançar a “realidade” própria, tal como o referiu Bakhtin:

“Mathematical time and space guarantee a possible intellectual unity of possible judgments ... but my actual involvement with them from my unique place gives flesh and blood, as it were, to their inescapably-necessary reality and the uniqueness of the value assigned to them; from within my involvement and with relation to it, all mathematically possible time and space (a possibly infinite past and future) fleshes itself out in concrete valorizations; it is as if rays emanated from the placement of my own uniqueness, which, passing through time, proclaim the humanity of history, penetrate all possible times, temporarily as such itself, with the light of value, for I am actually involved with it.”
(Bahktin in Holquist 1990:166)

Este pensamento de Bahktin é correspondido pelo clima criativo que envolve, hoje, a música erudita chinesa, o qual irradia, a partir de um eixo, para a periferia. Cada compositor constitui um eixo que expande um património feito de vivências, conhecimentos e imaginário. Discursos e obras de diversos compositores chineses reflectem esta ideia, com destaque para o compositor Tan Dun 谭盾. Este afirmou:

“Procuro simplicidade e conciso material, interesse-me mais pela concepção da estruturação dos materiais. Não me limito a um género de técnica, nem gasto demasiada atenção com a comparação superficial das características nacionais, sejam elas orientais ou ocidentais. Contudo, penso a partir do contexto cultural que melhor conheço, e tento identificar-me, utilizando uma linguagem plural na sintetização das diversas culturas”
(Tan 1994:6)

Na obra deste compositor, a pluralidade e a originalidade, o antigo e o moderno, a técnica e a estética constituem um todo testemunhado, por exemplo, pela série de peças *Orchestra Theatre*. Na peça designada *Xun* 埙, desta série, Tan Dun criou uma melodia fonética sem alturas fixas para o *Xun*, instrumento antigo chinês de mais de dois mil anos. Paralelamente, entrelaçou este timbre singular com a textura sonora da orquestra sinfónica e da voz humana. A peça *Ré*, da mesma série, demonstrou uma maior capacidade na incorporação da técnica de compor e da imaginação criativa. O compositor reduziu o material base a uma altura – a nota *Ré* – e as ornamentações envolventes, sublimando este movimento sonoro até ao som natural da água, o que, de certo modo, reflectiu o pensamento Toístico de que toda a doutrina da Terra se inspira na Natureza. Numa outra peça desta série, *Men*

/7, Tan Dun conseguiu assimilar três personagens femininas retiradas da Ópera de Pequim, do drama de Shakespeare e do Teatro Japonês de marionetas, aproveitando a cena comum destas mulheres – o amor mortal – para interligar as diferentes tradições teatrais e musicais numa só obra. A *Orchestra Theatre* envolveu, ainda, a participação de instrumentistas, do maestro e do público na apresentação da obra, quer na parte cantada quer na parte citada.

Tal como Tan Dun, um outro compositor chinês, Zhao Xiao Sheng 赵晓生, exprimiu o seu entendimento sobre a relação do compositor com a sua criação. Ao explicar a sua teoria da “composição de forças”, escreveu:

“Entendo que a ‘composição de forças’ é o modo como um compositor firma o ponto de aglomeração na sua obra, na qual as dualidades razão/emoção, controlo/aleatório, consonância/dissonância, nacional/plural, entre outras, se formam num só acto criativo que oferece fortes e abundantes possibilidades expressivas. Os elementos contrastantes giram à volta desse ponto e evocam ligações complexas que procriam um poli-estilo que reúne múltiplos géneros do pensamento musical e cria novas sonoridades.” (Zhao 1987:22)

Baseado na teoria da “composição de força”, Zhao Xiao Sheng inventou o seu próprio sistema da organização dos sons, que se designa *Tai Ji Zhuo Qu Xi Tong* 太极作曲系统. Neste sistema organizativo, a matemática envolveu-se com o pensamento filosófico *Yi Jing* 易经, tendo o compositor criado agrupamentos de sons com base na interpretação dos 64 mapas de *Tai Ji* 太极.

A linguagem musical do compositor He Xun Tian 何训田 apresentou uma percepção particular sobre o sentido da tradição e da sua penetração da linguagem musical noutros campos extramusicais, como a esfera do multimédia, a instalação artística e os valores budistas, de que é uma referência a sua composição *Lei Feng Xi Zhao* 雷锋夕照⁷⁶, especificamente elaborada para a inauguração da Torre *Lei Feng*. Na descrição do músico Qian Ren Ping 钱仁平 sobre a performance desta obra, no próprio dia da inauguração, podemos constatar os cruzamentos efectuados entre os sons dos instrumentos, do sino da torre, das campainhas do bosque, da oração dos budistas e dos sons electrónicos; vimos, ainda, a combinação entre a cena, a torre e as luzes com a música, o poema e a leitura sagrada (Qian 2005:100-111). Tudo isto nos demonstrou a ideia sincrética do compositor

⁷⁶ Descrição da imagem dos raios do sol poente ao iluminarem a Torre de *Lei Feng*.

no relacionamento com o mundo, seja na comunicação entre as pessoas, seja na comunicação entre o homem e Deus.

Podemos encontrar esta ideia sincrética nas palavras do compositor Zhu Jian-Er:

“As concepções e as técnicas contemporâneas têm um peso forte nas minhas composições. No entanto, não me limito a um factor isolado, mas tento procurar sempre a pluralidade da linguagem, pois qualquer concepção e técnica composicionais são valorizados, sejam elas nacionais ou estrangeiras, tradicionais ou modernas, se corresponderem aos critérios da obra, podem tornar-se sempre um valor para eu absorver e ultrapassar. Pretendo, nas minhas obras, ultrapassar antepassados e presentes, a tradição e a modernidade, a vida quotidiana e a mim próprio.” (Zhu 1991:370).

É esta vontade de ultrapassar o que já foi feito que leva o percurso da criação musical de Zhu Jian-Er a avançar na vanguarda da nova música erudita chinesa.

Nas dez sinfonias produzidas entre 1986 e 1998, presencia-se uma forte inquietação do compositor em explorar as articulações entre o emprego das concepções e técnicas musicais contemporâneas e a busca da virtualidade dos valores da cultura musical tradicional chinesa. É de realçar que, por exemplo, nas primeiras duas sinfonias, a técnica dodecafónica foi utilizada experimentalmente em conjunto com os modos tradicionais chineses, o que se sintetizou em três pontos determinativos: primeiro, a concordância entre a utilização parcial ou total da série dodecafónica e a necessidade evolutiva de cada fragmento na estrutura harmónica ou melódica da obra; segundo, a criação da série dodecafónica na base de subconjuntos divididos em tricordes ou tetracordes, predefinindo notas de eixo e subconjuntos motivicos que serão utilizados frequentemente, na composição da obra; terceiro, a permissão de permutação entre as notas e os subconjuntos da série dodecafónica que se adequa à especificidade composicional da obra. Estes pontos determinados na construção da matriz demonstraram a concepção estética de Zhu na procura da pluralidade e do seu sincretismo, sobretudo pela articulação das noções entre a tonalidade e a atonalidade. Consequentemente, esta mesma foi aperfeiçoada, nas sinfonias seguintes, paralelamente de outras características plurais. É de referir, nomeadamente, no alargamento do leque tímbrico da orquestra sinfónica com o emprego dos instrumentos tradicionais, com a exploração da fonética da língua chinesa e, ainda, com a utilização de objectos sonoros de natureza percussiva produzidos por pedra, papel, vidro e diferentes materiais de madeira e de metal.

Encontramos também essa pluralidade na aplicação das técnicas de “citação” e de “colagem” na linguagem composicional de Zhu. É de exemplificar que, no Concerto para *Suo Na* e Orquestra – *Tian Le* 天乐⁷⁷, os vários temas fixos de óperas teatrais e de conjuntos instrumentais, designados por termo *Qu Pai* 曲牌, foram apresentados na composição da peça⁷⁸. Do mesmo modo, na sua Décima Sinfonia – *Jiang Xue* 江雪⁷⁹, a melodia antiga, designada *Mei Hua San Nong* 梅花三弄 foi citada pelo timbre de *Gu Qin* 古琴 e pela textura polifônica da orquestra. Simultaneamente, o carácter plural e a ideia sincrética, nas composições de Zhu manifestaram-se na articulação da linguagem musical com os outros campos artísticos, tal como o próprio mencionou no prefácio da edição colectânea das dez sinfonias:

“...That is, absorbing from all possible sources, and I advocate surpassing them. There is much to be absorbed from Chinese folk music, music of the literati, music of the theatre and music of the various religions in China. There is much to be learned by analogy from Chinese calligraphy, Chinese painting, Chinese poetry and Chinese drama.” (Zhu 2002:20)⁸⁰.

Concluindo a observação das diferentes atitudes individuais, no novo período da nova música erudita chinesa *Xin Chao Yin Yue* confirma que, dentro da pluralidade da linguagem musical contemporânea, continua a existir um eixo, ou seja, uma subjectividade individual e criativa, que tem capacidade para resistir à centrifugação causada pela multiplicidade complexa. Essa subjectividade produz, ainda, uma força centrípeta capaz de encontrar a sua identidade na interpretação da pluralidade, no sentido de articular as diferenças a partir da emergência de configurações culturais baseadas em experiências e contextos históricos distintos.

Associamos esse fenómeno centrípeto/centrífugo entre a subjectividade criativa e a pluralidade da linguagem musical contemporânea com a relação entre o “orador” e o “auditório”, a qual Boaventura Sousa Santos relata:

⁷⁷ O paraíso da suprema felicidade.

⁷⁸ *Qu Pai* é um termo utilizado na música tradicional chinesa para generalizar as estruturas melódicas e métricas fixas que são aplicadas como a base de improvisação e de variação nas óperas teatrais tradicionais e nos conjuntos instrumentais folclóricos e rituais.

⁷⁹ Rio e neve.

⁸⁰ Nos próximos dois capítulos iremos analisar, concretamente, a vida e a obra do compositor Zhu Jian-Er.

“A nova retórica assenta na polaridade orador/auditório e no quase total protagonismo do orador. Esta polaridade exige, na realidade, um certo diálogo entre o orador e o auditório, dado que a argumentação não só pressupõe ‘um encontro de espírito’ como, para ser eficaz, obriga a um conhecimento prévio do auditório que se pretende influenciar.” (Santos 2000:99)

Alinhando dessa forma argumentativa, podemos associar a subjectividade criativa da nova música erudita chinesa a um “orador” e, por outro lado, a pluralidade da linguagem musical contemporânea a uma espécie de “auditório”. No entendimento dessa nova retórica dialógica, Sousa Santos explora seguidamente uma relação ideal:

“...a polaridade orador/auditório deve perder a rigidez para se transformar numa sequência dinâmica de posições de orador e de posições de auditório intermutáveis e recíprocas que torne o resultado do intercâmbio argumentativo verdadeiramente inacabado: por um lado, porque o orador inicial pode acabar por transformar-se em auditório e, vice-versa, o auditório em orador e, por outro lado, porque a direcção do convencimento é intrinsecamente contingente e reversível. O ‘conhecimento do auditório’... deve ser multidireccional e acabar por ser a soma total do conhecimento de cada um dos oradores. Através da retórica dialógica, o conhecimento progride na medida em que progride o autoconhecimento.” (Ibid.)

Portanto, se olharmos, retrospectivamente, para o todo processo dialogante entre as duas culturas musicais eruditas e as respectivas transformações sociais que retratamos no presente capítulo, na direcção China/Ocidente, seja através das percepções individuais, seja através da continuidade na extensão colectiva, entendemos o significado da “direcção do convencimento é contingente e reversível” que Sousa Santos referiu sobre o dinamismo intermutável e recíproca entre o “orador” e o “auditório”. Sendo assim, a subjectividade criativa/“orador” da nova música erudita chinesa ganhou um conhecimento de definir a própria identidade na interpretação das diferenças. Todo este conhecimento foi obtendo, atravessando um trajecto mútuo e difícil na aquisição do “conhecimento prévio do auditório que se pretende influenciar”, o qual passou nomeadamente, pela ruptura dos valores tradicionais, pela mimese do conhecimento moderno ocidental, pelo silenciamento na ausência da liberdade de expressão e, por fim, pelo reconhecimento da relação diacrítica do diálogo, tal como referimos anteriormente: os compositores chineses entendem que a posição optimizada da sua expressão é usufruída nas probabilidades de combinações entre

diferentes contextos espaço-temporais das culturas musicais e na interpretação das suas intersecções.

A pluralidade da linguagem musical erudita contemporânea, o “auditório”, deveria ser capaz de integrar e interagir com as diferenças de “oradores” que alimentarão a forma equívoca do processo composicional. Assim, a multivalência da linguagem musical torna a forma estrutural um processo recíproco não determinado que é capaz de agrupar interpretações diversas através de articulação/rearticulação dos diferentes espaço-temporais das culturas musicais.

II. A vida e a obra de Zhu Jian-Er

No primeiro capítulo deste estudo, concluímos uma contextualização histórica relativamente à relação dialógica entre as duas culturas musicais distintas que existem dentro do espaço da nova música erudita chinesa. O conteúdo da respectiva pesquisa pretendeu ver, de um ângulo resumido, como as músicas eruditas da China e do Ocidente se encontram, se divergem, e se rearticulam, nas diferentes faces do desenvolvimento da nova música erudita chinesa, mostrando, simultaneamente, as diversas atitudes e opiniões das experiências individuais que passaram e influenciaram o relacionamento das duas culturas musicais. É no seguimento de aprofundamento do estudo dessa relação dialógica que pretendemos averiguar, no presente capítulo, de que modo a observação, percepção e emancipação perante a diversidade de conhecimentos influenciaram o processo individual do compositor Zhu Jian-Er. Com base nesse processo recíproco de interiorização e de exteriorização, pretendemos alcançar um melhor entendimento da acção interactiva entre uma subjectividade individual criativa e a dinâmica da continuidade histórica.

Escolhemos a vida e a obra de Zhu Jian-Er como o objecto do estudo, porquanto a vida musical do compositor está inserida em quase todo o percurso evolutivo da nova música erudita chinesa. Para além do seu contacto inicial com a música, penetrando-se no embrião do novo espaço musical, a carreira de Zhu reflecte os três períodos marcantes da trajetória da nova música: a produção das músicas políticas, o período de “silêncio” no tempo da Revolução Cultural (1969-1979) e a criação de mais de vinte obras orquestrais, incluindo dez sinfonias, num curto espaço de tempo⁸¹. Este último apogeu da produção musical estabeleceu o lugar do compositor como um dos mais importantes representantes da nova música erudita chinesa, na segunda metade do século XX, e, especialmente, na tendência musical contemporânea *Xin Chao Yin Yue*, após 1980. É de salientar que, quando Zhu participou nesta nova corrente musical, já era considerado como um compositor da geração antiga. Estilisticamente falando, a maior parte dos compositores desta geração mantém o pensamento convencional e as técnicas baseadas na linguagem clássica e romântica da música erudita ocidental. Ao contrário desta estagnação, o espírito criativo e inquietante de Zhu leva-o a contactar e a estudar as diversas concepções e técnicas composicionais da música erudita contemporânea ocidental, o que faz com que as suas

⁸¹ Com uma duração de menos de vinte anos, a partir de 1980.

obras criadas a partir desse último período revelem uma actualização contínua, baseando-se sobretudo na absorção e na interacção dos diferentes conhecimentos culturais musicais e extra-musicais.

Sendo um compositor com raiz na cultura chinesa, Zhu procura herdar e inovar os valores tradicionais da cultura nativa e incorporá-los na linguagem musical contemporânea. Para Zhu, este tipo de sincretismo é um pensamento que abrange os vários aspectos da sua actividade composicional. Na elaboração de ideias musicais, o compositor pretende fundir os elementos símbolo/realidade, emoção/razão e espírito/forma; na utilização das técnicas composicionais, Zhu apela à fusão das técnicas de diferenças espaço-temporais, como tradição/modernidade e nação/cosmopolita; no ângulo estético, Zhu defende a combinação entre self-disciplina/disciplinado por outros, subjectivo/objectivo e vanguarda/aceitabilidade (Zhu 2003:10-12). O tal pensamento de justapor e dissolver os limites de diferentes disciplinas e culturas fornece-lhe uma maior habilidade na elaboração retórica e expressiva da linguagem musical. Nas suas obras tardias encontramos a integração e a interacção das concepções tradicionais chinesas com as concepções técnico-estéticas da linguagem musical contemporânea, relativamente a timbre, altura, ritmo, textura, estrutura e a maneira de performance. Simultaneamente, as belezas extra-musicais da cultura tradicional chinesa, por exemplo, a fonética e a métrica do poema clássico e os princípios filosóficos, são, igualmente, expressas na profundidade da linguagem musical de Zhu.

Conforme as etapas divididas na vida musical de Zhu, iremos, nos primeiros três pontos do presente capítulo, explorar, concretamente, as observações e as transformações, tanto na atitude como na acção criativa do compositor, perante as diferentes condições dialógicas da nova música erudita chinesa. Assim, por meio de uma pesquisa dos artigos publicados por Zhu, as bibliografias sobre o compositor e através da entrevista que o compositor nos concedeu, pretendemos aproximar a sua vida, as suas obras e o ambiente social em que ele se insere. No quarto ponto deste capítulo, o nosso estudo irá analisar vários aspectos criativos da linguagem musical do compositor, na abertura da China ao mundo, após 1980. Aprofundando os estudos sobre as suas obras sinfónicas, no período posterior a 1980, iremos analisar a caracterização do seu uso do sistema serial dodecafónico, da incorporação dos elementos folclóricos e tradicionais chineses com as concepções técnicas e estéticas da linguagem musical contemporânea ocidental e a

interacção de materiais musicais e extra-musicais dos diferentes espaço-temporais, na habilidade criativa do compositor.

1. Primeiros contactos com a música

Zhu Jian-Er nasceu em 18 de Outubro de 1922, numa modesta família comerciante, em Tianjing, uma cidade no norte da China. O seu nome original era Zhu Rong Shi 朱容实. Logo após o nascimento de Zhu, por causa da falência da fábrica do pai, toda família emigrou para Shanghai, a maior cidade do sul da China. Como os pais de Zhu eram apreciadores da música, na sua casa, havia alguns instrumentos ocidentais e chineses, tais como piano, violino, bandolim e *Yue Qin*. Assim, desde muito cedo, Zhu contactava com a música.

No tempo de adolescência, Zhu fascinou com músicas de filmes. A maioria dos programas impressos que apresentavam os filmes desse período, tinha partituras que registavam as canções dos filmes. Com essas partituras, Zhu obteve a primeira noção da notação e da harmonia ocidentais (Jin 2000:52). Mais Tarde, Zhu teve acesso a mais canções artísticas, compostas por Huang Zi 黄自, Ren Guang 任光 e Zhao Yuan Ren 赵元任. Estes compositores frequentaram estudos musicais em países ocidentais antes dos seus regressos à China, nomeadamente, França e Estados Unidos da América. Essa aprendizagem fora da China teve influência nas composições destes autores, que exibiam elementos musicais das duas culturas, chinesa e ocidental. Na memória de Zhu, as canções que mais o impressionavam eram as que exprimiam um gosto chinês, designadamente, a *Yue Gang Gang* 月光光 de Ren Guang, a *Tian Lun Ge* 天伦歌 de Huang Zi e *Jiao Wo Ru He Bu Xiang Ta* 教我如何不想她 de Zhao Yuan Ren. Em comparação com as canções baseadas nas melodias e harmonias ocidentais, Zhu reparou que estas canções inseriam melodias e acordes pentatónicos no meio do sistema diatónico, o que fornecia uma característica sonora singular (Zhu in entrevista 2002), (Jin 2000:52). No segundo ano da sua escolaridade secundária, Zhu começou a estudar harmonia com Qian Ren Kang 钱仁康, um estudante finalista do curso de composição e teoria de música, no Conservatório de Musica de Shanghai. Em 1940, Zhu concorre para o mesmo conservatório, no entanto, o ingresso não foi aceite porque a classe de composição não abriu naquele ano. Não sendo possível a inscrição no curso musical académico, Zhu decidiu assumir-se como aluno

autodidático, lendo partituras, tocando acordeão e participando numa banda de harmónica de beijos (Ibid.). Infelizmente, Zhu adoeceu nos anos após 1942, encerrando-se em casa na companhia de uma rádio que davam músicas sinfónicas e óperas ocidentais, transmitidas nas concessões estrangeiras de Shanghai. No prefácio da edição das suas sinfonias, Zhu revelou o sentimento desse tempo:

“A maioria dos meus parentes e amigos tinha indo para a base de Anti-Japonesa-Agressão, no norte de Jiangsu. Doente e sozinho, aguentei sofrimentos terríveis, físicos e emocionais. Entretanto, encontrei o consolo nas sinfonias de Beethoven e Tchaikovsky, comecei a sonhar em estudar composição, na União Soviética, tal como o compositor Nian Er sonhava...” (Zhu 2002:18).

Ao mesmo tempo da aprendizagem da música, através de filmes, canções e gravações de músicas orquestrais transmitidas na rádio, o espírito revolucionário crescia, também, no pensamento de Zhu. É de salientar que, para além de introduzir novas informações musicais na sociedade, as canções de *Xue Tang Yue Ge* serviam como fontes para a criação de canções políticas, durante as revoluções lideradas pelo partido comunista, entre 1930 e 1940. Do mesmo modo, muitos filmes dos anos trinta do século XX revelavam ideias da política nacionalista e do pensamento democrático. Simultaneamente, as canções ligadas a esses filmes tornavam-se um veículo de comunicação, influenciando os estudantes urbanos na busca da ideologia revolucionária (Chen, Shi 1989:5-25). Assim, influenciado pelas ideias revolucionárias, Zhu decidiu mudar o seu nome próprio, substituindo “Rong Shi” por “Jian-Er”. Esta mudança vem com a ideia de seguir Nian Er, um dos compositores revolucionários mais importante dessa época. Segundo Zhu, a mudança do nome tem dois significados, o primeiro, para seguir o caminho de Nian Er, ser um músico que trabalha para a causa da revolução do povo, o segundo, para realizar um sonho de Nian Er que não tinha sido realizado, ir para a União Soviética estudar música (Zhu 1980:4).

2. O compositor das músicas revolucionárias

Em 1945, após a recuperação da doença, Zhu decidiu deixar Shanghai, partindo para a base de Anti-Japonesa-Agressão, no norte da província Jianshu. Ali, ele tornou-se um soldado revolucionário que trabalhava para o grupo de arte militar. Nesse período, a maioria da produção musical de Zhu eram canções revolucionárias que serviam como um

instrumento de despertar a vontade de lutar dos soldados. O facto de propagação da sua música, nos soldados, inspirou Zhu para a simplificação das suas composições, introduzindo nelas traços de melodias populares e tradicionais. É de exemplificar que, numa das canções mais conhecida desta época, *Da De Hao* 打得好, a estrutura melódica baseia-se na canção folclórica *Dui Hua* 对花 (Sun 1997:52, Jin 2000:54).

Em 1949, logo após a fundação da Republica Popular de China pelo Partido Comunista, Zhu foi transferido para trabalhar nos Estúdios de Cinema de Shanghai (1949-1951) e de Beijing (1952-1954). Neste período, a produção musical de Zhu estendeu-se para as práticas da escrita orquestral. Embora nunca tenha escrito para músicas de filme, Zhu fez alguns trabalhos experimentais com sucesso, no entanto, o próprio sentia a falta da capacidade profissional para a composição de músicas de grande dimensão. No prefácio da edição das suas sinfonias, Zhu exprimiu o seu sentimento de perda daquela altura:

“Problemas surgiram quando fui transferido do exército para um estúdio de cinema para produzir músicas de filme. Com o simples conhecimento de um autodidacta e uma mente repleta de noções estreitas e estagnadas, eu encontrei-me incapaz de enfrentar o desafio. Oprimido por um sentimento de crise de fracasso, eu estava numa perda e até mesmo invadido por dúvidas, se devo continuar a escrever música em tudo.” (Zhu 2002:18-19).

No momento em que Zhu desejava obter um estudo rigoroso de composição, o nome dele foi enunciado na lista dos estudantes que o governo decidiu enviar para estudar na União Soviética. Em 1955, Zhu realizou o seu desejo de ir estudar para o Conservatório Estatal de Música de Moscovo, onde, em vez de ter a oportunidade de ingressar como aluno de pós-graduação, pretendeu entrar como aluno de graduação, com o objectivo de receber uma aprendizagem mais fundamentada e rigorosa da técnica de composição. Assim, ele permaneceu cinco anos nesse Conservatório, onde estudou com o professor Sergey Balasanian (1902-1082). Relativamente a esse tempo, Zhu referiu:

“Antes de eu ir para a União Soviética, não tinha recebido um estudo composicional sistemático. As minhas habilidades profissionais eram compostas, principalmente, como autodidacta. Quando entrei para o Conservatório Estatal de Música de Moscovo como aluno de graduação já tinha trinta e três anos, contudo, a minha prática de dez anos a trabalhar como compositor deu-me mais experiência, tanto na maneira de pensar a vida, como na ideia de criar a música. Não considerava estes cinco anos de estudo como uma aprendizagem puramente técnica, mas colocava-a num nível criativo. O meu professor

Sergey Balasanian veio de Turquemenistão, dava muita importância à música folclórica e incentivava-me a buscar elementos da cultura musical chinesa. Ele disse dois pontos que foram esclarecedores para mim: primeiro, não deve imitar a tradição germânica, sobretudo no que diz respeito ao procedimento harmónico, cujo conteúdo não se enquadra na linguagem da música tradicional chinesa; segundo, deve enviar as obras para a China logo após as suas conclusões, pois só em práticas de execução e de divulgação é que as obras conseguem reunir opiniões e críticas de ouvintes e da sociedade em geral. Aderindo a essas ideias do professor Balasianian e seguindo a minha própria vontade, o meu estudo revestiu-se de um espírito mais criativo, procurando encontrar a combinação das duas polaridades, nomeadamente entre a China e o Ocidente e entre o antigo e o moderno.” (Zhu in entrevista 2002).

Durante os anos na União Soviética, a produção musical de Zhu chegou ao primeiro ponto culminante. Foram produzidas dezassete obras de vários tipos, incluindo peças de canto, de piano e de música de câmara, a música para coro a capela, a abertura para orquestra e uma cantata sinfónica. Na linguagem musical destas obras, Zhu demonstrou, constantemente, a intenção de incorporar os elementos da música nativa nas técnicas composicionais do procedimento ocidental. Com exemplo, lembremos que, nas suas primeiras duas peças para piano, intituladas *Xu Qu Er Shou* 序曲二首⁸² Op.4, que configurava várias vozes horizontais, baseando-se nos modos pentatónicos, de acordo com o dito no prefácio da edição destas peças:

“No conteúdo detalhado, preocupava-me em criar linhas flutuantes baseadas em melodias com características da música pentatónica. Nesse movimento de fluxo, permite-se que as vozes estructurem, naturalmente, as suas relações harmónicas, e, poucas vezes se encontram os acordes com a sobreposição das terceiras, tanto nas texturas verticais como horizontais.” (Zhu 2005).

Particularmente, no segundo prelúdio, *Liu Shui* 流水⁸³, segundo a análise de Sun Guo Zhong 孙国忠, a peça utilizou, efectivamente, o estilo improvisado do prelúdio de piano, um género musical ocidental, para a representação da sua ideia criativa associada às características chinesas. Isto é, no tema principal da peça, desenvolve-se uma canção

⁸² Significa dois prelúdios.

⁸³ Significa água fluente.

folclórica de Yunnan⁸⁴, cuja configuração melódica se esconde, simultaneamente, em várias vozes horizontais. Além disso, a forma global e a concepção artística da peça são associadas, também, à música tradicional de *Gu Qin*, com o mesmo título (Sun 1997:57).

No concebimento de ideias para a estruturação das obras orquestrais de grande escala, Zhu recebeu a maior influência a partir de D. Shostakovich, porquanto, esta era a linguagem musical mais moderna que Zhu podia contactar no ambiente musical daquele tempo, na União Soviética. Segundo a recordação de Zhu:

“A música mais moderna que podia ouvir naquela altura era de Shostakovich, mesmo a música de B. Bartók era o objecto de censura, que quase não se ouviam. O sistema de doze meios-tons era um género de música que não aparecia no meio musical... Tinha ouvido, ainda, as primeiras obras de I. Stravinsky, tais como Pássaro de Fogo, e Petrushka, mas poucas vezes.” (Zhu in entrevista 2002).

Por consequência, a primeira obra para a grande orquestra de Zhu, intitulada *Jie Ri Xu Qu* 节日序曲 Op.10⁸⁵, está influenciada, tanto a estrutura global como a orquestração, pela obra com o título homólogo de Shostakovich. Comparando as semelhanças e divergências das duas Aberturas, Sun argumentou, na sua tese:

“A forma estrutural da Overture de Zhu segue o procedimento de Shostakovich, construída numa forma tradicional de sonata, embora sucinta. A principal diferença entre as duas obras é que Zhu acrescentou uma secção Fugue para o desenvolvimento, a fim de reforçar a tenção musical do motivo principal. No tratamento da orquestração, vê-se, em geral, uma imitação. O plano instrumental e o efeito dramático, na introdução da obra que apresenta uma fanfarra de bronze com os trompetes a liderar poderosamente, são, sem dúvida, um eco da cor orquestral de Shostakovich. Além disso, a escolha instrumental de Zhu, em ambos os temas, é quase idêntica ao tratamento de Shostakovich.” (Sun 1997:58).

Relativamente a esta mesma obra, Zhu confirmou a influência das ideias construtivas de Shostakovich, contudo, salientando que a tentativa de explorar o sistema pentatónico era também um pendor forte desta obra. No planeamento e nas modulações da textura harmónica, a música focalizou a presença dos modos pentatónicos chineses e as suas modulações tradicionais (Zhu in entrevista 2002).

Comparando com a experiência da Abertura Festiva, a Cantata Sinfónica de Zhu para

⁸⁴ Uma província no sudoeste da China.

⁸⁵ Significa abertura festiva.

a conclusão do curso de graduação, entre 1959-1960, revelou, não só um amadurecimento da sua habilidade composicional, como também um peso mais forte na representação dos conteúdos políticos. Esta obra intitulada *Ying Xiong De Shi Pian* 英雄的诗篇⁸⁶ Op.14 é baseada nos textos poéticos de Mao Ze Dong 毛泽东 que relatava uma longa marcha do exército *Hong Jun* 红军, na década trinta do século XX. A escolha do conteúdo literário de Mao como fonte da ilustração musical não é um caso isolado naquele contexto histórico, porquanto, durante o movimento contra a “Tendência de Direito” entre 1957-1960, várias personalidades intelectuais, no meio académico musical, foram censuradas por causa das suas críticas à política do governo, relativamente ao funcionamento da criatividade musical. A partir de então, surgiu um grande número de produções musicais para elogiar o presidente Mao Ze Dong e as grandes realizações da sua linha socialista. Portanto, o projecto de criar uma obra sinfónica e vocal baseada nos poemas de Mao era uma ideia perfeitamente enquadrada na linha geral da circunstância musical daquele tempo. No lado pessoal, Zhu recordou:

“Após o meu retorno à China, em 1960, as minhas músicas produzidas na União Soviética foram suspensas de apresentações públicas, exceptuando a obra Cantata Sinfónica. Os colegas consideraram esta obra como uma representação das minhas tentativas de buscar um caminho próprio no mundo sinfónico. Todavia, esta obra quase não conseguiu passar para se interpretar no Festival da Música ‘Shanghai Zhi Chun 上海之春*, em 1962, porque a interpretação da obra exige dois pianos e um grande coro, e ainda, o seu conteúdo musical era demasiado ocidental. Naquela altura, a tendência política já era muito “esquerda” com a propagação dos três aspectos essenciais de Mao, designadamente, o ‘Revolucionário’, o ‘Nacional’ e o ‘Popular’. A minha música sinfónica não correspondia ao aspecto ‘Nacional’ naquele tempo, o uso da orquestra ocidental e do grande coro também está contra o aspecto ‘Popular’. A obra só não sofreu a crítica do aspecto “revolucionário” por causa da aplicação do texto poético de Mao Ze Dong. Quando esta obra, finalmente, foi apresentada no festival da Música de Shanghai, recebi duas opiniões opostas, a de jovens professores e estudantes dos Conservatórios de Música que a apreciaram imenso, no entanto, as lideranças políticas do meio musical ficaram insatisfeitas. Este acontecimento deixou-me bastante confuso. Se eu seguisse, naquele tempo, a ideia considerada “nacional”, a composição nunca iria chegar a um verdadeiro*

⁸⁶ Significa poemas heróicos.

conteúdo sinfónico. Fiquei hesitado, até coloquei em dúvida a minha concepção artística. (Zhu in entrevista 2002).

Esta situação não esperada do choque entre a ideia de criar um mundo sinfónico de Zhu e o seu incumprimento para com as necessidades do povo foi, igualmente, contada no prefácio da edição das suas sinfonias:

“Infelizmente, o meu sonho foi quebrado logo no meu retorno, em 1960. O meu pedido de trabalhar como compositor numa orquestra sinfónica não foi concedido. Além disso, os meus objectivos e ideais, na composição da música, não se encaixavam na atmosfera geral da década de 1960, na China, e muito menos em compor sinfonias. Lá reinava uma abordagem completamente diferente de arte e um critério completamente diferente do valor.” (Zhu 2002:19).

Em consequência dessa perplexidade, Zhu perdeu, completamente, a sua capacidade criativa, como muito outros artistas, produzindo músicas, mecanicamente, seguindo as preocupações políticas.

3.Silêncio no tempo da Revolução Cultural

Durante os dez anos da Revolução Cultural (1966-1976), a vida pessoal e profissional de Zhu caiu para um ponto mais baixo. No início da Revolução Cultural, a esposa dele, uma intelectual honesta e membro do Partido Comunista, foi censurada como uma “contra-revolucionária” por causa da sua crítica sobre a ópera revolucionária *Yang Ban Xi* 样板戏. Zhu ficou chocado com este acontecimento, enfrentando esse caos exterior, ele escolheu o silêncio. Felizmente, ao contrário da sua esposa e muitos outros artistas, Zhu não perdeu a liberdade de viver na sociedade, ele tinha ainda a possibilidade de trabalhar para a causa revolucionária do Partido (Sun 1997:67). Nesses trabalhos, o culto à personalidade de Mao tornou-se ainda mais agravado, sobretudo através da invenção de um tipo de canção *Yu Lu Ge* 语录歌. Segundo a recordação de Zhu:

“Na Revolução quase não escrevi, o que podia compor era para rejeitar. O nosso trabalho mais importante era escrever canções de Yu Lu Ge, um tipo de canção que se baseia nos discursos e instruções políticas de Mao Ze Dong. Esta foi uma invenção de Li Jie Fu 李劫夫, que era habilidoso a escrever esse tipo de canções. Após a divulgação dessas canções, muita gente começou a seguir o exemplo, até que chegou um ponto em que a escrita da Yu

Lu Ge foi considerada como um trabalho obrigatório. Naquele tempo, as instruções políticas do presidente Mao, passando um dia, já não podiam ser divulgadas. Algumas vezes, entusiastas levavam-nas para a rua, durante a noite. Sendo assim, nós, os compositores, tivemos de produzir as canções também durante a noite. Este era um trabalho colectivo, alguns escreviam música, outros escreviam instrumentação e, em seguida, levavam-nas para estúdio de gravações para serem produzidas.” (Zhu in entrevista 2002).

Para além de exagero do culto à personalidade de Mao Ze Dong, o monopólio do modelo musical *Yang Ban Xi* estagnou, igualmente, a criatividade do meio artístico. Segundo a memória de Zhu:

*“Naquele tempo, as músicas folclóricas e tradicionais eram censuradas por Jiang Qing 江青, ela considerava-as como conteúdos decadentes do sistema feudal. Jiang tencionou inventar um novo modelo musical, a ópera revolucionária *Yang Ban Xi*, para a transformação da ópera tradicional...eu estava na Casa de Ópera de Shanghai, onde uma das principais tarefas era rescrever a ópera *Bai Mao Nv* 白毛女. A instrução da liderança era que o padrão estrutural da ópera que tivesse pensamentos revisionistas, devia ser transformado numa ópera revolucionária. Os vários anos do nosso trabalho na modificação da ópera não só destruíram a originalidade comovente do conteúdo, como também gastou grandes recursos humanos e financeiros, cujos resultados não obtiveram qualquer resultado artístico.” (Ibid.).*

Por meio dessa recordação da experiência de vida de Zhu, vimos que a criatividade e a expressão individual de um artista foram desvanecidas pelo funcionamento político e ideológico do contexto específico da sociedade chinesa, sobretudo, durante os dez anos da Revolução Cultural. Tal como muitos outros, inicialmente, o compositor dedicava o seu total entusiasmo à causa revolucionária do pensamento socialista de Mao. Mais tarde, com o conhecimento musical recebido na União Soviética, Zhu acreditava que poderia usufruir dessa habilidade para criar o seu mundo sinfónico com características chinesas e que poderia alcançar um nível internacional. No entanto, a realidade sócio-política, após o seu retorno à China, destruiu esse sonho, o que o levou a reprimir a sua vontade criativa e a rebaixar a sua expressão individual para se inserir num ambiente de produção colectivo e mecânico. No mesmo prefácio, Zhu exprimiu a sua tristeza:

“A minha mente estava transtornada, até me negou a mim próprio e o meu acalentado

sonho. A mudança lamentável invadiu-me!” (Zhu 2002:19).

4. Recuperação da capacidade criativa após abertura da China

Após o fim da Revolução Cultural, em 1976, e com a abertura dos campos económicos e tecnológicos ao mundo ocidental, a partir de 1980, o meio musical chinês ganhou, gradualmente, uma nova atmosfera que permite cruzamentos de ideias sem pressões políticas. Daí, os novos conhecimentos teórico-práticos da música contemporânea ocidental entraram através das divulgações e de cursos entretanto realizados nos conservatórios principais da China. Nesse ponto da viragem do desenvolvimento da nova música erudita chinesa, uma parte de compositores iniciou a nova fase de produção musical, assimilando e apoiando o seu trabalho criativo nos modelos subjacentes à técnica e à estética contemporâneas, movimentando, assim, uma nova corrente musical, nomeadamente, *Xin Chao Yin Yue*. Com o espírito de explorar novas perspectivas de conhecimentos musicais, Zhu envolveu-se, naturalmente, nessa onda da aprendizagem e da prática das técnicas composicionais contemporâneas, simultaneamente reavaliando, a partir desse novo horizonte, as potências da expressividade da música tradicional nativa. A respeito dessa aprendizagem, o compositor recordou:

“Após a Revolução Cultural, novas informações entraram através da abertura dos diversos campos ao mundo exterior. Nesse contexto, havia o curso da técnica de composição relativamente à técnica serial dodecafónica, no Conservatório de Música de Shanghai. Participei nessas aulas com uma atitude de estudante. Para além da teoria acerca da técnica serial dodecafónica, recebi também o conhecimento sobre as concepções composicionais de Olivier Messiaen, orientado pelo compositor e musicólogo Yang Li Qing 杨立青. Esses conhecimentos são aqueles que não tive oportunidade de aprender no tempo em que estive em Moscovo. Após o contacto com as novas ideias, encontrei um novo mundo... Ao trabalhar para recolher elementos musicais tradicionais populares comecei a tomar uma atitude estética diferente da anterior, o que significa encontrar músicas mais primitivas e originais, e, além disso, estas devem conter componentes que coincidem com as concepções da música erudita contemporânea ocidental.” (Zhu in entrevista 2002).

4.1. O ponto de viragem

Quando olhamos para as obras de Zhu, no período após a Revolução Cultural, entre 1978 e 1985, não é difícil ver um ponto de viragem entre as obras compostas antes e depois de 1980. É de exemplificar, nas duas obras orquestrais, compostas logo a seguir à Revolução Cultural, nomeadamente, *Huai Nian* 怀念⁸⁷ Op.18, em 1978 e a Fantasia Sinfónica – *Ji Nian Wei Zhen Yi Xian Shen De Yong Shi* 纪念为真理献身的勇士⁸⁸, Op.21, em 1980, os conteúdos musicais focalizaram-se na reflexão da tragédia nacional e na reprodução da realidade a respeito da Revolução Cultural. Na elaboração da obra *Huai Nian*, Zhu procurou exprimir a sua homenagem e a saudade às personalidades da liderança do Partido Comunista que dissonavam da Revolução Cultural, especialmente ao primeiro ministro Zhou En Lai 周恩来. Do mesmo modo, a composição do conteúdo musical da obra *Ji Nian Wei Zhen Yi Xian Shen De Yong Shi* foi também inspirada na heroína Zhang Zhi Xin 张志新, uma pessoa honesta e simples que levantou a sua voz contra Lin Biao 林彪 e o Bando dos Quatro, e, com a persistência de falar verdade, perdeu a vida na Revolução Cultural. É de notar que, para além do conteúdo da focalização em registar e reflectir o período mais sombrio da história política do Partido Comunista, a linguagem musical utilizada em ambas as obras constituiu-se, ainda, nas técnicas convencionais da tradição clássica e romântica.

Divergindo dessa etapa, as composições escritas depois de 1980 já revelaram uma direcção em cultivar a ligação entre o homem e a natureza. Simultaneamente, o estilo da linguagem musical também revelou grande mudança. Essa mudança não só se baseou nos conhecimentos que Zhu adquiriu na aprendizagem da linguagem musical erudita contemporânea ocidental, mas também foi associada ao trabalho de recolha e pesquisa das músicas folclóricas e tradicionais, a partir de 1981, nas zonas remotas de Guizhou 贵州, Yunnan 云南 e Xizang 西藏, onde vivem as minorias étnicas. Por meio dessa pesquisa de campo, Zhu encontrou vários aspectos técnicos da música erudita contemporânea ocidental nas experiências vivas da cultura musical tradicional chinesa, nomeadamente, a politonalidade, a atonalidade, o sistema microtonal e as métricas e ritmos irregulares e sobrepostos. Reflectindo sobre o método e o significado da pesquisa de música folclórica e

⁸⁷ Significa em memórias.

⁸⁸ Significa homenagem aos mártires da verdade.

tradicional, Zhu lançou uma questão importante ao círculo musical acadêmico: “a beleza de música folclórica e tradicional significa apenas o som doce e agradável?” Para responder a esta questão, ele considerou que “a tarefa fundamental de um pesquisador da música folclórica e tradicional é concentrar-se na natureza expressiva da música e a sua característica singular, independentemente da sonoridade apresentar consonância ou não.” (Zhu 1991:5-7). Baseada nessa concepção estética renovada, Zhu entusiasmou-se pela música de bandas de Lu Sheng 芦笙, descoberta no grupo étnico Dong 侗, na província de Guizhou 贵州. Na descrição da singularidade dessa sonoridade, Zhu escreveu:

“Nas zonas montanhosas, eu vi as bandas de Lu Sheng que vieram de diferentes aldeias. Cada banda tinha cerca de vinte ou trinta executantes, e o maior instrumento de Lu Sheng tinha cerca de três metros de altura. Quando eles tocaram juntos, o som soou como um órgão gigantesco. Mais interessante é que cada banda tinha o seu próprio tom, ou seja, dez bandas poderiam ter dez diferentes tons. Quando duas bandas executaram, simultaneamente, com a afinação dos tons entre quartas ou quintas perfeitas, a música soou, comparativamente, consonante. No entanto, quando as duas bandas afinaram entre segundas ou quarta aumentada, a música soou, completamente, dissonante. Além disso, parecia mais chocante, quando as quatro ou cinco bandas tocam em simultâneo, a música tornou-se um conjunto de sons agregados. Esta sonoridade era tão enérgica e grandiosa que parecia fazer o monte abalar-se. Fiquei espantado porque poderia ouvir o som da música moderna ocidental, num distrito montanhoso, na zona remota da China.” (Ibid. 4).

Por influência dessa ideia da organização sonora, Zhu criou a atmosfera animada do festival de Bandas de Lu Sheng, no primeiro andamento, *Sai Lu Shang* 塞芦笙⁸⁹, da sua Suite Sinfônica – *Qian Ling Su Miao* 黔岭素描⁹⁰ Op.23, em 1982. Ali, a sobreposição e a alteração de vários timbres, ritmos e melodias estão apresentadas nos naipes de violinos, trompetes e flautas e estão inseridas numa textura harmônica politonal. Salientamos que, a partir dessa obra, a ideia estrutural do som é utilizada, frequentemente, nas texturas orquestrais de Zhu, cuja elaboração apresenta aspectos diversos, seguindo-se, entretanto, uma tendência caracterizada pela criação de massas sonoras com a textura micropolifônica. De acordo com Zhu, é importante que um compositor, primeiro, capte e entenda a característica essencial da música folclórica, depois, a partir dessa essência, se desenvolva

⁸⁹ Significa festival de Lu Sheng.

⁹⁰ Significa esboços das montanhas de Qian Ling.

o seu próprio pensamento criativo e a expressão artística (Ibid. 12). Por isso, na composição da Suite Sinfônica, o compositor adaptou e recriou o elemento melódico da canção *Pipa Ge* 琵琶歌 do grupo étnico *Dong*, tendo que destacar, sobretudo, a característica modal da melodia. Assim, no terceiro andamento da Suite Sinfônica, *Yue Ye Qing Ge* 月夜情歌⁹¹, o modo original da *Pipa Ge*, Lá, Si, Dó#, Ré#, Mi e Sol, foi utilizado na configuração do tema principal do andamento. É de salientar que este modo pentatônico distingue-se do pentatônico convencional, pelo carácter de tons-inteiros, nos primeiros quatro tons e pela existência da segunda menor.

Tal como na Suite Sinfônica, o uso dos modos originais da música folclórica de minorias étnicas apareceu também na obra orquestral consecutiva, Tom Poema – *Naxi Yi Qi* 纳西一奇⁹² Op.25, em 1984. No primeiro andamento, *Tong Pen Di Lou* 铜盆滴漏⁹³ dessa obra, o compositor empregou a característica modal e tímbrica das melodias de *Lijiang* 漓江 do grupo étnico *Naxi* 纳西, na criação da melodia para saxofone. A configuração dessa melodia é baseada nos tons-inteiros, sendo aplicadas, nas notas longas, *trémulos* e *glissandos* microtonais para colorir a estrutura principal da melodia. No mesmo andamento, o compositor inseriu, ainda, um tipo de canção de amor da etnia *Naxi*. Este tipo de canção, designado *Shi Shou* 时受, quase não tem mudanças melódicas e rítmicas rigorosas para além das variações tonais da fonética da linguagem *Naxi*. Zhu adaptou esta característica, criou um tema para orquestra *tutti*, em que a melodia só se varia entre um registo de quinta perfeita e apresenta diversas mudanças de tom para assimilar os tons da fala. Na configuração rítmica, realçando a característica métrica da canção folclórica, Zhu aplicou um desenho rítmico repetitivo em toda a textura orquestral, que contém quatro colcheias e uma mínima, o que corresponde às cinco palavras de cada frase da canção. Para criar uma textura harmónica que sintonize com os modos originais e as outras características atonais, Zhu começou a utilizar, sistematicamente, os acordes baseados em sobreposição das quartas e quintas perfeitas com as segundas maiores e menores. Auditivamente falando, esta estrutura harmónica produz uma textura delicada em que a mistura do som transparente e dissonante manifesta uma beleza musical distinta.

⁹¹ Significa canção de amor numa noite luar.

⁹² Significa uma maravilha de Naxi.

⁹³ Significa cotas de água caindo na bacia de cobre.

4.2. As primeiras duas sinfonias: o “destino” e a “tragédia”

Consideramos que o período entre os anos de 1980 e 1985 é ainda uma passagem na modificação da linguagem musical do compositor, tanto pela atitude no acto da criação como pelo vocabulário técnico que utiliza na elaboração de cada obra. Vimos um desenvolvimento contínuo na composição das suas dez sinfonias e uma sinfonieta, entre os anos de 1985 e 1999. Este período apresenta-se um segundo apogeu da produção musical desde o tempo de Moscovo, visto que a criatividade musical do compositor atingiu um ponto mais elevado. Por um lado, o processo composicional das dez sinfonias demonstra uma emancipação gradual de pensamentos da personalidade individual e uma focalização na exploração de valores intrínsecos ligada às profundidades filosóficas. Por outro lado, estas obras sinfónicas constroem um campo de experimentações, onde as diferentes concepções técnicas e estéticas, tanto tradicionais como contemporâneas, tanto nativas como ocidentais, estão incorporadas num mesmo espaço para explorar novas possibilidades da estruturação de materiais musicais. Claro que este progresso não teve uma trajectória fácil, após a interrupção prolongada na busca de criatividade e no contacto com os novos conhecimentos. Relativamente a isso, Zhu exprimiu os sentimentos, no prefácio da edição das suas sinfonias:

“Em 1978, eu peguei em pedaços do meu sonho quebrado, para, pouco a pouco, recuperar a habilidade de escrever obras sinfónicas. Acima de tudo, a nova política de reforma e abertura ao mundo permitiu-me contactar com os novos conceitos e ideias da música contemporânea. Ao mesmo tempo, eu descobri, através de trabalhos de campo, novos horizontes e novas belezas da música folclórica chinesa e da música dos literatos chineses, que haviam escapado da minha atenção. Estes conhecimentos trouxeram uma mudança radical em mim: Libertei-me do restringimento dos conceitos ultrapassados e posicionei-me na prioridade da modernidade...A lamentável interrupção de 18 anos levou-me à introspecção, o que me chocou e ajudou-me a encontrar um longo perdido ego. Aprendi a observar e a pensar a partir do ponto de vista do ‘eu’ subjectivo, que é um pré-requisito para a criatividade artística. Simultaneamente, essa observação e pensamento subjectivo estimulam ideias musicais e impulsos criativos, pensamentos e sentimentos surgiram a partir de um vulcão sem fim...” (Zhu 2002:19-20).

Embora as duas primeiras sinfonias, Op.27 e Op.28, tenham sido compostas entre os anos

de 1985 e 1987, um período já distante do acontecimento da Revolução Cultural, contudo, ambas estão a reflectir a natureza humana durante e no final dessa tragédia. Comparando com as duas obras orquestrais, baseadas no mesmo assunto histórico e compostas no período até 1980, o surgimento das duas sinfonias não significa um retrocesso ao simples registo e à revelação da tragédia, mas um profundo pensamento subjectivo a respeito da alienação da natureza humana e um apelo ao regresso de verdade, bondade e beleza. Simultaneamente, os vocabulários técnicos utilizados nas duas sinfonias são também diferentes das obras anteriores, pois é a partir da Primeira Sinfonia que Zhu começou a aplicar as técnicas ligadas ao sistema serial de doze meios-tons e outras concepções contemporâneas.

Na verdade, logo depois da Revolução Cultural, Zhu já tencionava compor uma sinfonia com base nas novas técnicas de composição, contudo, a questão de como escrever deixa-lhe preocupação de oito anos de estudo. No seu artigo publicado relativamente à criação da Primeira Sinfonia, Zhu escreveu:

“Quando a Revolução acabou, uma ideia para escrever esta sinfonia, imediatamente, me veio à mente, no início de 1977 No entanto, porque naquela época eu tinha apenas um conhecimento superficial da Revolução Cultural e as minhas técnicas de composição foram antiquadas, senti que a minha capacidade não era igual à minha ambição criativa. Eu mesmo tentei compor um movimento. Como estava insatisfeito com ele, este projecto foi colocado de lado. Depois de uma preparação completa de oito anos e a composição de oito meses, finalmente, cumpri o meu desejo de compor uma sinfonia, numa década após a Revolução Cultural. Em suma, a Primeira Sinfonia revela a minha prática inicial de uma criatividade subjectiva e explorações em lidar com as novas técnicas de composição.” (Zhu 1987:44).

No tocante à profundidade filosófica, Zhu colocou o significado “destino” na cristalização da Primeira Sinfonia. Segundo o compositor, a concepção do conteúdo musical não pretendeu revelar um caso isolado da tragédia nacional, mas estendeu-se para a revelação da alienação da natureza humana e da luta entre a humanidade e a crueldade (Zhu 1989:61), ou seja, a partir de um ângulo particular para a análise da evolução do ser humano.

Relativamente à exploração de novas técnicas composicionais, a Primeira Sinfonia demonstra-nos uma linguagem serial pelo planeamento de quatro séries de doze meios-tons.

Além da quarta série que é aplicada nas configurações temáticas do terceiro andamento, as três séries primeiras são utilizadas na estruturação temática e harmônica do primeiro andamento, mas também salientamos que as sequências intervalares caracterizadas por essas séries configuram, também, o procedimento sonoro dos andamentos seguintes. No concebimento dessas séries, Zhu não poupou forças em associar sequências intervalares características da cultura musical chinesa, incluindo as culturas folclóricas dos grupos de minorias étnicas. É de exemplificar que, na ordenação da primeira série [9, 2, 7, 8, 1, 6, 11, 0, 4, 3, 10, 5], encontramos o tetracorde [9, 2, 7, 8] como o subconjunto chave da estruturação, porquanto, os dois tetracordes que completam a série são a transposição ou a retrogradação do primeiro. Na estrutura inerente desses tetracordes, a justaposição das quartas perfeitas marca uma posição notável que vem ao encontro com um dos pensamentos melódicos e harmônicos da música tradicional chinesa. Do mesmo modo, na ordenação da segunda série [0, 4, 2, 10, 8, 9, 11, 1, 3, 5, 6, 7], podemos encontrar a raiz do modo folclórico da minoria étnica *Dong*, caracterizada pelo uso dos tons-inteiros e da segunda menor. Na ordenação da terceira série [2, 0, 10, 6, 5, 7, 1, 9, 8, 4, 11, 3], o compositor inseriu um tipo de tríade com o tom de choro. Secundo Zhu, esta configuração, com a relação intervalar <4+1>, vem pelos sons naturais do tom soluçando, que existem nas melodias originais da música folclórica (Zhu 1989:62). Esse acorde da natureza expressiva encontra-se quatro vezes, na estrutura inerente da série, apresentados, nomeadamente, pelas tríades [10, 6, 5], [1, 9, 8], [9, 8, 4] e [11, 3, 2]. A partir da tríade caracterizada da terceira série, deriva-se ainda a ordenação da quarta série. Verificámos que, na ordenação da quarta série [11, 8, 7, 3, 4, 2, 5, 6, 9, 1, 0, 10], existem várias tríades com a relação intervalar de <3+1>, nas diversas partições rotativas da série. Essa relação intervalar está influenciada pelo tom choroso da tríade [10, 6, 5], modificando, contudo, a terceira maior para a terceira menor.

Na prática da técnica serial de doze meios-tons, Zhu não se restringiu à rigidez da lógica serial, muitas vezes ele utiliza os subconjuntos característicos de cada série, como os desenhos motivicos para obter a coesão do desenvolvimento musical, tal como aconteciam na técnica composicional convencional. Além disso, na elaboração dos temas principais da sinfonia, as doze notas de cada série apresentam-se em diferentes exposições. Por exemplo, no primeiro tema do primeiro andamento, encontramos terceira série, apresentada, intermitentemente, com várias notas repetidas no percurso da melodia. Esta mesma série,

entretanto, aparece na ordenação original, no segundo tema do mesmo andamento. Podemos encontrar, ainda, o tema de Fuga do quarto andamento que só se aplicou a onze notas da primeira série.

Além da técnica do sistema serial, a Primeira Sinfonia demonstra uma concepção renovada, no que diz respeito à expressão do som e da sua estruturação. Esta renovação de conceitos apresenta-se, nomeadamente, pelo emprego de densas massas sonoras, pela elaboração de texturas complexas com a sobreposição de várias camadas sonoras de diferentes configurações estruturais, pelo uso de micro-tons e pela aplicação de figuras indeterminadas. Em relação à criação dessas massas sonoras ruidosas, é de exemplificar, no compasso 10 do primeiro andamento, uma massa sonora caótica baseada nos vários blocos sonoros, com estratos melódicos e rítmicos fixos ou flutuantes, distribuídos entre os naipes de sopros, de cordas e de percussão, os quais são organizados com entradas desfasadas e em ritmo *ostinato* (exemplo II-1).

Handwritten musical score for Zhu Jian-Er's Primeira Sinfonia, 1st movement, measure 10. The score includes staves for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet in B-flat, Clarinet in E-flat, Bassoon, Contrabassoon, Cor Anglais, Trumpets I and II, Trombones I, II, and III, Tuba, Timpani, Snare Drum, Cymbals, Triangles, Piano, and various string parts (Violins I and II, Violas, Cellos, Double Basses). The score features complex rhythmic patterns, dynamic markings (f, ff, sfz), and performance instructions such as "cl. (fs) muta in cl. basso (B)", "frullato", "3 tom-tom", "T-ro", "Pia. H.", "G. Cassia", "trill ad lib.", and "pont. unis.". A large box highlights a section of the score for measures 10-12, showing dense rhythmic notation for the woodwinds. A legend at the bottom explains the notation for "pont. unis." and "trill ad lib.".

Exemplo II-1. Zhu Jian-Er, Primeira Sinfonia, 1º andamento, c. [10]

No que diz respeito à elaboração das texturas complexas, verificámos, por exemplo, nos compassos 54 e 57 do primeiro andamento, uma sobreposição de três camadas de grupos instrumentais, em que as duas camadas, executadas pelos naipes de madeira e de cordas, se configuram em movimento gestual ascendente, e a camada, executada pelo naipe de metal, se configura em textura polifônica contrapontual, criando, assim, uma textura complexa que acentua a espessura no centro e a leveza nos dois extremos (exemplo II-2).

Handwritten musical score for measures 54-57 of the first movement of Zhu Jian-Er's First Symphony. The score is divided into two systems. The first system (measures 54-57) includes staves for Flute II, Oboe I and II, Clarinet in A and Bb, Bassoon, Contrabassoon, Cor Anglais, Trumpet I and II, Trombone, and Tuba. The second system (measures 54-57) includes staves for Violin I and II, Viola, and Cello/Double Bass. The tempo is marked 'Allegretto' with a metronome marking of 63 for the first system and 60 for the second. The key signature has one flat (Bb). The score shows complex textures with overlapping layers of woodwinds and strings moving in an ascending gesture, and a contrapuntal texture for the brass instruments.

Exemplo II-2. Zhu Jian-Er, Primeira Sinfonia, 1º andamento, cc. [54-57]

No tocante ao uso de micro-tons e à configuração indeterminada, verificámos que, no compasso 272 do primeiro andamento, a linha de flauta apresenta oscilações de micro-tons entre *Lá3* e *Sol3*, simultaneamente, esta linha é apresentada pela figura rítmica indeterminada (exemplo II-3). Relativamente ainda à aplicação de figuras indeterminadas, verificámos, na secção 20 do quarto andamento⁹⁴, uma textura complexa de diversas camadas sobrepostas, em que os naipes de madeira se executam em quatro estratos de ritmos e melodias fixas e com entradas desfasadas; paralelamente, os naipes de cordas executam um bloco sonoro de ritmo e melodia fixos e mantendo-se em *ostinato*; ao mesmo tempo, a textura polifónica contrapontual executada pelo trompete altera-se com o movimento gestual de trompa. Inserindo, nessa sonoridade caótica, a linha executada pelo Tom-toms apresenta-se uma configuração indeterminada, onde os quatro grupos diferentes de ritmos e melodias se repetem livremente de acordo com a escolha de intérprete (exemplo II-4).

Exemplo II-3. Zhu Jian-Er, Primeira Sinfonia, 1º andamento, c. [272]

⁹⁴ Os números de secções são indicados pelo compositor na partitura.

122 20b 15 20c 10"

Picc
fl.
ob.
c.
cl.
cl.
2Fag
Cor.
Tr.
3Trb.
Tuba
Timp
+ Tom-toms
T-ro
Pia.
G.c.
Frusta
Arch:

* 这四组音型可以自由选择次序和重复方法, 之间有小间隙。
Four groups may be played and repeated freely in any order with little interruption.

Exemplo II-4. Zhu Jian-Er, Primeiro Sinfonia, 4º andamento, secção 20

Podemos considerar a composição da Segunda Sinfonia como a “irmã” da Primeira. Segundo o artigo do compositor, relativamente a essa sinfonia, sabemos que, durante o

processo da composição da Primeira Sinfonia, já fermentava o concebimento da Segunda Sinfonia, sendo esta última a continuação da primeira pela profundidade filosófica, sobretudo, pela focalização do regresso da humanidade. Para Zhu, a conotação trágica associada à Revolução Cultural ainda não se exprimiu completamente e está estendida na Segunda Sinfonia. Esse poder trágico expõe-se como concepção central do conteúdo musical, porquanto a criação está deliberada pela reacção psíquica da expressão trágica, dividindo o único andamento da sinfonia em quatro temperamentos emocionais: choque – mágoa – indignação – solenidade. No entendimento do compositor, a natureza indignada e solene do poder trágico é uma iluminação para eliminar fraquezas da natureza humana e da sua purificação espiritual (Zhu 1989:61-62).

Na estruturação dos elementos musicais da Segunda Sinfonia, Zhu procurou uma linguagem concisa e concentrada. É de salientar que, na criação da série original [0, 9, 8, 5, 4, 1, 3, 6, 7, 10, 11, 2], Zhu foi buscar a tríade chorosa da Primeira Sinfonia como a “célula” original, tendo intenção de criar uma série com a expressividade trágica. A partir dessa tríade chave [0, 9, 8] transformam-se outras três tríades da série, seguidas da operação de retrogradação de inversão, inversão e retrogradação. Essa estruturação da série original é simétrica, concisa e extremamente invariante, visto que, para além do intervalo entre o sexto e o sétimo cardinal, a relação intervalar $\langle 3+1 \rangle$ está permanente em partições e rotações das tríades. Com esta concatenação intervalar, o desenho da série oferece uma potência coesiva para a composição musical em grande escala.

Por meio de diferentes ordens de rotação, Zhu criou mais três séries derivadas da série original. A série derivada I [0, 5, 3, 10, 9, 4, 6, 11, 8, 1, 7, 2] é construída na rotação de cada quatro cardinais da série original. Após essa rotação, a relação intervalar caracterizada da série original modificou-se para a sobreposição sucessiva das quintas perfeitas, o que criou uma cor mais luminosa, contrapondo a expressão tormentosa da série original. Do mesmo modo, a série derivada II [0, 2, 9, 11, 8, 10, 5, 7, 4, 6, 1, 3] é construída na rotação de cada doze cardinais da série original. Herdando o carácter coeso da relação intervalar, esta série demonstra uma concatenação da segunda maior. A série derivada III [0, 1, 11, 4, 10, 5, 7, 8, 6, 9, 3, 2] apresenta o mesmo aspecto rotativo, no seu caso particular, a rotação é feita em cada seis cardinais da série original. A relação intervalar dessa série demonstra uma forma desdobrada, isto é, entre os dois hexacordes que dividem a série, existe um desenvolvimento semelhante em alargamento de intervalos e em direcção.

Segundo o compositor, a série original é utilizada nos temas dos temperamentos emocionais de mágoa e de indignidade. Ali, o compositor pretendeu criar as melodias com a expressão soluçada e de mágoa, de modo que a vagueação entre as notas e os tons deslizantes com mudanças dinâmicas são os recursos para a ênfase do efeito. A escolha da serra musical e o violoncelo para interpretar o primeiro tema mostra, igualmente, o objectivo de criar uma aproximação à tonalidade da voz humana (Ibid. 62-63). No compasso 36 e nos entre 43 e 50 (exemplo II-5), o tema é apresentado em duas partes, onde a primeira parte é interpretada pela serra musical, apresentando seis primeiras notas da série original, e a segunda parte é interpretada pelo violoncelo, tocando outras seis notas da mesma série. De seguida, a série é apresentada pelo violino sem interrupção, entre os compassos 55 e 64 (exemplo II-6). Aqui, a existência da repetição de várias notas, na apresentação da série original, produz uma certa sensação tonal. Para além disso, a livre mudança, no interior das tríades da série original, cria, também, outros temas nos temperamentos de mágoa e de indignidade. É de verificar que, nos compassos entre 115 e 124 (exemplo II-7), o tema interpretado pelo trompete apresenta as doze notas da série original com a expressão mais intensa, modificando o tom soluçado para um grito triste. Finalmente, esse tom, gritando, torna-se uma interrogação indignada, que aparece, nos compassos entre 145 e 148 (exemplo II-8), interpretada pelos violinos I. Nesse tema, as doze notas da série original estão apresentadas num curto espaço de quatro compassos, dividindo-se entre as duas vozes sobrepostas em segunda maior, com o fim de criar uma impressão angustiada e revoltada.

3 Lento 26

solo ad libitum

Sar. *p* *mf*

Vie. *p* *mf*

Cb. *div.* *pizz.* *sf* *Barton pizz.*

* *Senza misura*

4 Lento $\text{♩} = 72$ 42 43 44 45 46 T.

ob. *f*

cl. *f*

faq. *f*

Cor. *mf*

Vl. I *pizz.* *sf*

Vl. II *pizz.* *sf*

Vie. *con sord. unis.* *Tremolo sempre*

Vc. solo *pp* *p* *mf*

Vc. *sf*

Cb. *pizz.* *sf*

47 48 49 50

cl. *f*

faq. *f*

Vl. II *poco string.*

Vie. *div.* *sf*

Vc. solo *mf* *cresc.*

Vc. *sf*

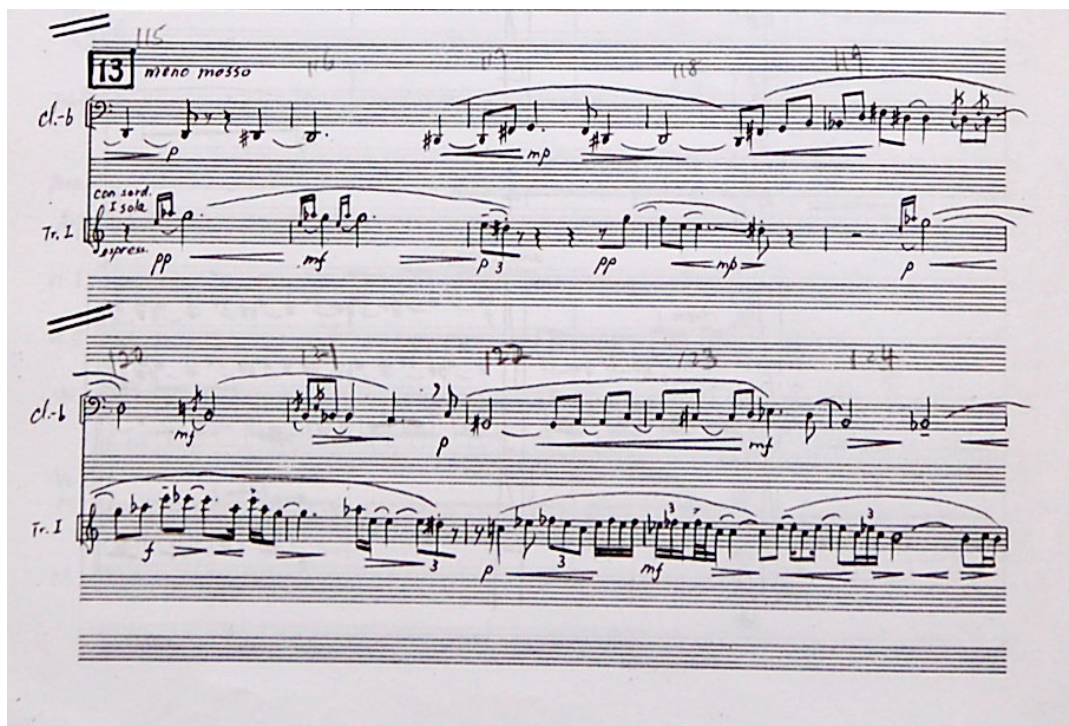
Altri

Cb. *sf*

gliss.

Exemplo II-5. Zhu Jian-Er, Segunda Sinfonia, c. [36] e cc. [43-50]

Exemplo II-6. Zhu Jian-Er, Segunda Sinfonia, cc. [55-64]



Exemplo II-7. Zhu Jian-Er, Segunda Sinfonia, cc. [115-124]

Exemplo II-8, Zhu Jian-Er, Segunda Sinfonia, cc. [145-148]

Na planificação do compositor, a série derivada I domina a estruturação do último movimento, a solenidade. Nesse sítio, a dominância dos intervalos de segundas e terceiras, nos movimentos anteriores, é modificada para a luminosidade das quintas perfeitas, o que enfatiza a expressão solene (Ibid.). Entre os compassos 269 e 277 (exemplo II-9), o naipe

da viola apresenta-se, pela primeira vez, o tema solene, o qual se repete, seguidamente, sete vezes, nas diversas vozes instrumentais. Esta insistência produz um momento majestoso, acompanhado pelo alargamento da textura orquestral e pelo aumento da intensidade. No entanto, no meio dessa grandiosidade ouvimos, ainda, o tom trágico da voz, representada pela serra musical que interpreta a nota *Fá#3* tremulada por cima do tema solene.

Exemplo II-9. Zhu Jian-Er, Segunda Sinfonia, cc. [269-277]

Comparando com a série original e a série derivada I, outras duas séries derivadas são menos usadas na estruturação musical. Relativamente a esse ponto, Zhu indicou que a série

derivada II só aparece, intercaladamente, com a série original como uma maneira de desenvolver a linha melódica e a série derivada III aplica-se nas vozes que, por vezes, fazem contraponto com a série original (Ibid.).

Em relação ao uso das outras técnicas composicionais contemporâneas, continuamos a verificar uma tendência em explorar massas sonoras de grande dimensão, estimulando o aspecto ruidoso pelo registo extremamente agudo e pela agregação de meios-tons. A respeito disso, encontramos uma elaboração da massa sonora logo na parte introdutiva da sinfonia, entre os compassos 1e19 (exemplo II-10), onde a orquestra *tutti* é iniciada com a produção dos sons mais agudos de cada instrumento, sem alturas rigorosas. A par disso, o compositor planou, ainda, a entrada de cada naipe, baseada no controlo numérico da série Fibonacci, porquanto, entre a primeira entrada (violino I) e a última entrada (castagnette e tambor), os tempos de espera entre cada naipe estão seguidos da sequência 21 – 13 – 8 – 5 – 3 – 2 – 1. E, no compasso 15, concluindo as entradas, a orquestra *tutti* produz um acorde agregado em *fff*. Logo de seguida, entre o pedal prolongado desse acorde, tocado pelos naipes de madeiras e de cordas, os naipes de metal elaboram uma textura com a sobreposição de três diferentes estratos rítmicos baseados também na série Fibonacci 3 – 5 – 8. Essa textura aumenta-se a partir do compasso 18 para incluir os naipes de madeiras, obtendo uma sobreposição de quatro estratos, com o controlo numérico da série Fibonacci 1 – 2 – 3 – 5. Simultaneamente com a elaboração dessa textura, o instrumento percussivo castagnette executa um conjunto rítmico, sobrepondo as vozes dos sopros e apresentando uma sequência rítmica 1 – 3 – 2. Segundo o compositor, no planeamento da estrutura rítmica, o conjunto numérico 1 – 2 – 3 é considerado como uma “célula original”, que se pode manipular em diferentes ordens ou pode-se expandir através da lógica do controlo da série Fibonacci (Ibid. 64). Essa “célula original” aparece ao longo de toda a sinfonia como um ponto de referência, entre a mudança dos movimentos dos tempos metronómicos e psíquicos. É de exemplificar que, na mudança do movimento introdutivo $\text{♩} = 96$ para o movimento lento *senza misura*, o temperamento emocional de choque é diluído pela diminuição da intensidade *ff* – *pp* e pelo conjunto rítmico baseado no controlo numérico de 3 – 2 – 1, o qual é apresentado no naipe de contrabaixo (compassos 26-35) (exemplo II-11).

第二交响曲
SYMPHONY No. 2 op. 28 **朱践耳**
ZHU Jian-er (1987)

Moderato $\text{♩} = 96$

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

Piccolo
2 Flauti
2 Oboi
Corno inglese
Clarinetto (E^b)
(= Cl. basso)
2 Clarinetti
(B^b)
3 Fagotti
(III = Contra-fag.)
6 Corni
(F)
4 Trombe
(C)
3 Tromboni
Tuba
Timpani
Percussion II
Campione
Sintofono
Arpa
pianoforte
Musical saw

Arch.

ii. $\Delta (= o)$, $\uparrow (= p)$ 为最高音 (无明确音高), Highest tone (without determinate pitch)

© Copyright by ZHU Jian-er. All rights reserved.
The sole agent, SHANGHAI SYMPHONY ORCHESTRA, will handle any matters concerning this work.
105 Hu Nan Rd. Shanghai 200031, P.R. CHINA.

全部版权为朱践耳所有。
上海交响乐团代理此作品的-10事。

Exemplo II-10. Zhu Jian-Er, Segunda Sinfonia, cc. [1-19], continuação

Handwritten musical score for the Second Symphony by Zhu Jian-Er, measures 15 to 17. The score is written on a system of staves with various instruments and parts.

Measures 15, 16, and 17: The score is divided into three measures. Measure 15 is marked with a box containing the number 1. Measure 16 is marked with the number 16. Measure 17 is marked with the number 17.

Instruments and Parts:

- Picc.** (Piccolo)
- Fl.** (Flute)
- ob.** (Oboe)
- c.i.** (Clarinet in C)
- Cl^(B)** (Clarinet in B)
- Cl^(F)** (Clarinet in F)
- I** (First Violin)
- Fag.** (Bassoon)
- Cor. (F)** (Cor Anglais in F)
- Tr. (C)** (Trumpet in C)
- 3 Trb.** (Three Trombones)
- e tuba** (Euphonium and Tuba)
- Timp.** (Timpani)
- Perc.** (Percussion)
- Archi** (Strings)

Handwritten Annotations:

- Measures 15-17:** The woodwind and brass parts are mostly silent, with some notes in the Piccolo and Flute parts.
- Measures 16-17:** The string parts (I, II, III, IV) are playing a rhythmic pattern of eighth notes. The Timpani part has a melodic line. The Percussion part includes a castanet (cast.) and a triangle (tri.).
- Measures 17-18:** The string parts continue with the rhythmic pattern. The Timpani part has a melodic line. The Percussion part includes a castanet (cast.) and a triangle (tri.).
- Measures 19-20:** The string parts continue with the rhythmic pattern. The Timpani part has a melodic line. The Percussion part includes a castanet (cast.) and a triangle (tri.).

Exemplo II-10. Zhu Jian-Er, Segunda Sinfonia, cc. [1-19], continuação

2 18 19 3

Picc.
Fl.
ob.
c. i.
Cl (b)
Cl (a)
I
Fag.
Cor. (F)
Tr. (E)
L. Tr.
Trb.
e
tuba
Timp.
I
Perc.
rch.

Exemplo II-10. Zhu Jian-Er, Segunda Sinfonia, cc. [1-19], fim

Exemplo II-11. Zhu Jian-Er, Segunda Sinfonia, cc. [26-35]

Do mesmo modo, as variações da “célula original” aparecem em mais quatro instantes, durante o percurso musical: entre o movimento lento $\text{♩} = 56$ e o movimento *Meno Mosso*, nos compassos 111-114 e 125-127, onde o naipe de fagote e o naipe de contrabaixo executam o conjunto rítmico baseado nas variações de 3 – 2 – 1 e 3 – 1 – 2; antes do movimento alegre $\text{♩} = 120$, na passagem do temperamento emocional da mágoa para o da indignidade (compassos 145-146), onde a orquestra *tutti* apresenta a variação desse conjunto rítmico 2 – 1 – 3; entre a passagem do temperamento indignado para o solene,

nos compassos entre 265-269, onde a “célula original” é ampliada seguindo a lógica da série Fibonacci para a sequência 2 – 3 – 5, essa variação é executada, em primeiro lugar, pelos tímpano e tambor e, de seguida, pelo tambor e pelos naipes de cordas; no final da sinfonia, o conjunto rítmico reaparece em versão 3 – 2 – 1, executando pelo tímpano, com o fim de concluir o percurso musical da obra ao mesmo tempo para destacar a sua função da “célula original” no quadro estrutural da sinfonia.

O compositor considerou o uso da sequência 1 – 2 – 3 e a sua amplificação controlada pela lógica matemática da série Fibonacci como um outro recurso estrutural para criar a linguagem concisa e concentrada da música. Segundo Zhu, para além de utilizar esse controlo como o ponto de referência das mudanças temporais, a aplicação dos números da série Fibonacci realiza, também, no contraponto rítmico das vozes, todavia, seguindo uma certa liberdade na modificação do ordem dessa série. Assim, ao mesmo tempo que se desvia o carácter regular e periódico dos ritmos convencionais, não se perde uma especificação do padrão rítmico (Ibid.).

4.3. O campo de fusão entre a cultura folclórica e as concepções musicais contemporâneas

Diversificando das duas primeiras sinfonias, o concebimento artístico da Terceira Sinfonia Op.29 é associado com a matéria da cultura musical de Tibete. Podemos considerar esta sinfonia, juntamente com a Sexta Sinfonia, como um campo de fusão entre as culturas folclóricas chinesas e as experimentações de técnicas composicionais da música contemporânea ocidental.

No caso específico da Terceira Sinfonia, o compositor elaborou a sua ideia artística, inspirando-se nas experiências da pesquisa do campo que ele adquiriu na cultura musical do Tibete, em 1986. Embora os três andamentos da sinfonia tivessem títulos concretos, Zhu não pretendia compor um género de suite sinfónica com a natureza descritiva paisagística, pois a sua intenção era agarrar as características morais e as conotações profundas das concepções culturais do Tibete, no sentido de corresponder à exigência filosófica da sinfonia (Zhu 1989:56).

Além disso, na organização de alturas dos tecidos musicais verticais e horizontais, o compositor deixou a técnica do sistema serial de doze meios-tons, no entanto, foi agarrar

uma escrita de modulações rápidas em meios-tons, dentro de uma tonalidade da existência virtual. Esta configuração linear associa-se, ainda, com a estruturação da textura heteropolifônica. Relativamente à ideia composicional, Zhu mencionou que, no teatro tibetano, a melodia vocal modula, sucessivamente, o seu carácter tonal em pequenos fragmentos, o que, muitas vezes, é pela transposição de meios-tons. Esse tipo de melodia é interpretado, seguidamente, por várias vozes, uma ainda não acaba, outra já está a entrar, a sua sonoridade revela movimentos heterogêneos, contudo, baseados no desenho melódico semelhante, tal como a estrutura heteropolifônica (Zhu in entrevista 2002), (Zhu 1989:56). No início do primeiro andamento *Shen Mi Zhi Jiang* 神秘之疆⁹⁵, o compositor aplicou estas técnicas, na configuração das vozes de trompetes, de seguida, esta textura passa para as vozes de oboés, retornando, mais tarde, para os trompetes, sempre com modulações de tons. No meio desse retorno, os naipes de flautim, flauta e oboé apresentam uma rápida passagem do modo pentatónico *Ré Gong*, que representa as notas principais dessa textura. É de salientar que toda esta textura se estende em trinta e três compassos. Paralelamente, o compositor criou, ainda, uma massa sonora, nos naipes de cordas, como o plano fundo que realça esta textura. Essa massa sonora é baseada no timbre tremulado, produzido pelas cordas, e estruturada em dois blocos sonoros da natureza agregada de duas escalas de tons-inteiros sobrepostas (compassos 5-15) (exemplo II-12).

⁹⁵ Significa terra misteriosa.

Handwritten musical score for Zhu Jian-Er's Third Symphony, first movement, measures 5-15. The score is written on 20 staves. The top section includes woodwinds (Flute I & II, Oboe, Clarinet in B-flat, Clarinet in E-flat, Bassoon, and Contrabassoon) and strings (Violin I & II, Viola, and Violoncello). The bottom section includes percussion (Tympani and Percussion) and a string ensemble (Violin I & II, Viola, and Violoncello). The score is marked with 'mf' (mezzo-forte) and 'mp' (mezzo-piano) dynamics. A box highlights measures 10-12 in the string ensemble section. The score is numbered 2, 1, 5, 6, 7, 8 at the top.

Exemplo II-12. Zhu Jian-Er, Terceira Sinfonia, 1º andamento, cc. [5-15], continuação

Handwritten musical score for Zhu Jian-Er's Third Symphony, first movement, measures 5-15. The score is written on 21 staves. The top section includes woodwinds (Flute I and II, Oboe, Clarinet in B-flat, Clarinet in E-flat, Bassoon, and Contrabassoon) and strings (Violin I and II, Viola, and Violoncello). The bottom section includes Percussion and Timpani. The notation is in G major (one sharp) and 4/4 time. The score shows various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered 2 at the top left and 3 at the top right.

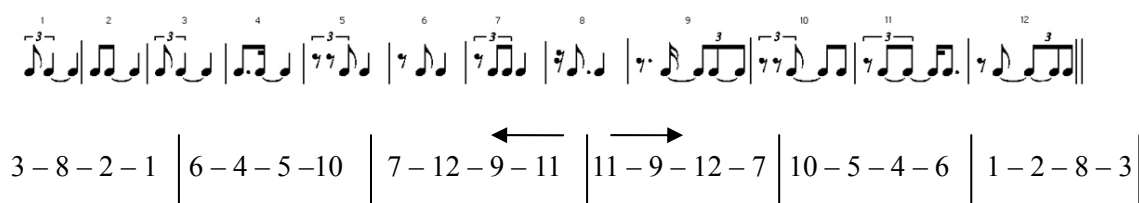
Exemplo II-12. Zhu Jian-Er, Terceira Sinfonia, 1º andamento, cc. [5-15], continuação

Handwritten musical score for the first movement of Zhu Jian-Er's Third Symphony, measures 14-16. The score includes staves for Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet in B-flat, Bassoon, Trumpet I and II, Trombone I and II, Timpani, Percussion, Violin I and II, Viola, and Violoncello. Measures 14 and 15 show woodwinds and strings playing. Measure 16 features a solo flute entry with a rubato marking. The score is written in G major and 4/4 time. A handwritten note at the bottom left reads: "节奏时值速度自由，多次出现，异国人的景。" (Rhythm, time value, tempo are free, appearing multiple times, landscape of a foreigner.)

Exemplo II-12. Zhu Jian-Er, Terceira Sinfonia, 1º andamento, cc. [5-15], fim

Na estruturação rítmica dessa mesma parte inicial, Zhu inspirou o aspecto

improvisado e aleatório da parte percussiva do teatro tibetano. Segundo o compositor, a interpretação de grandes tambores e pratos do teatro tibetano apresenta ritmos bastante livres do carácter improvisado, contudo, os dois instrumentos agem em harmonia, sem problemas de descoordenação. E, entre as partes da voz e da percussão, aparentemente, não existem ligações, cada um toca o seu texto musical que, auditivamente, assimila a forma moderna da música aleatória (Ibid). Baseada nessa impressão, Zhu criou um conjunto de 12 figuras rítmicas, tocadas na linha de trombone. A ordem da execução das 12 figuras segue uma sequência simétrica em forma de espelho (exemplo II-13). Embora essa maneira de notação rítmica seja precisa, revela-se a sensação auditiva do acaso e da improvisação. Sobrepondo essa linha rítmica de trombone, as linhas de trompete e de tímpano produzem, também, ritmos irregulares e arbitrários. Podemos dizer que toda esta aparência aleatória das configurações melódicas, rítmicas e da textura fornece um fluxo livre de som que representa a retórica prosódica da sinfonia (exemplo II-12).



Exemplo II-13. Doze figuras rítmicas e as suas sequências simétricas

Na segunda parte do primeiro andamento, o compositor criou um ambiente religioso e introspectivo, onde a sonoridade da oração dos monges tibetanos é interpretada pelos timbres escuros e graves de flauta alto, clarinete baixo e fagote (Ibid. 58). A notação das linhas melódicas dessas vozes instrumentais mostra um movimento flutuante, executando no tempo *Senza Misura* e combinando ritmos fixos e relativos e de notação gráfica. Sublinhando estas linhas melódicas, os timbres particulares de tambor tibetano, sinos e tímpano (tocando ligeiramente com dedo na membrana) produzem sons pontuais para embelezar a tal atmosfera religiosa. Ao mesmo tempo, em alternância com essa textura transparente, o compositor elaborou uma outra textura mais espessa, produzida em quatro estratos com desfasamento de entrada, nos naipes de cordas. A sua estruturação harmónica apresenta uma sobreposição sucessiva das quartas perfeitas que acumulam as doze notas cromáticas (compasso 51-65) (exemplo II-14).

Handwritten musical score for the first movement of the Third Symphony by Zhu Jian-Er, measures 51-58. The score is written for a large orchestra and includes the following parts:

- Woodwinds:** C-flage (C-flageolet), VI (Violin I), VII (Violin II), Vc (Viola), Vc. (Violoncello), Cb. (Contrabass), and Cb. solo (Contrabass solo).
- Strings:** FL Alto (Flute Alto), Perc. (Percussion), and Archi (Archi/Strings).

The score is marked with a tempo of $\text{♩} = 84$ and a key signature of one flat. The measures are numbered 51 through 58. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (e.g., *mf*, *p*, *mf*, *p*). The score is written in a handwritten style, with some annotations in Portuguese, including "Fl. I muta in Fl. alto in G" and "small drum with two eardrums".

Exemplo II-14. Zhu Jian-Er, Terceira Sinfonia, 1º andamento, cc. [51-65], continuação

Handwritten musical score for Zhu Jian-Er's Third Symphony, first movement, measures 59-65. The score is written on three systems of staves. The first system (measures 59-60) features a Flute (Fl.) and Alto (Alto) part with notes and rests, and a Percussion (Perc.) part with a triangle and cymbal. The second system (measures 61-62) continues the Flute and Alto parts, with the Percussion part showing a triangle and cymbal. The third system (measures 63-65) features a string section (Archi) with multiple staves showing complex rhythmic patterns. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte).

Exemplo II-14. Zhu Jian-Er, Terceira Sinfonia, 1º andamento, cc. [51-65], fim

Após a focalização, nas características espontânea e religiosa da cultura tibetana, o compositor criou uma terceira parte do primeiro andamento, baseado no tempo rápido e na

sonoridade percussiva. O ritmo forte e regular contido nesse movimento revela o carácter valente do povo. Segundo Zhu, o tema principal dessa parte baseia-se em torno de duas notas principais, já que a sua inspiração vem pelo estilo da recitação do teatro tibetano (ibid.). Na escolha de instrumentação, Zhu aplicou, em primeiro lugar, o ataque e o ritmo percussivo, nos naipes de cordas e, de seguida, expande-se para o piano e os naipes de madeira, elaborando, assim, uma *Fughetta* com sete vozes (compassos 143-163) (exemplo II-15).

The image shows a handwritten musical score for measures 143-163. The score is for a symphony, featuring woodwinds, strings, and percussion. The key signature is one flat (B-flat). The time signature changes from 5/4 to 2/2. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' and 'sf'.

Exemplo II-15. Zhu Jian-Er, Terceira Sinfonia, 1º andamento, cc. [143-163], continuação

Handwritten musical score for measures 143-151, continuing from page 24 to page 25. The score includes parts for Percussion (Perc.), Flute (Fl.), Oboe (ob.), Clarinet (cl.), Clarinet in B-flat (cl.-b.), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (C-fag.), A. Cor., Tr., Timp., Perc. II, Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Cello (Vcl.), Double Bass (B.), and Contrabass (Cb.).

Measures 143-147 are marked with measure numbers 140, 143, 146, 149, and 150. The score features various dynamics including *f*, *mf*, *sf*, *sfz*, *simile*, and *piano*. The percussion part includes a section marked *Perc. II (Sil.)* and *Piano*. The woodwind and string parts show complex rhythmic patterns and articulation marks.

Exemplo II-15. Zhu Jian-Er, Terceira Sinfonia, 1º andamento, cc. [143-163], continuação

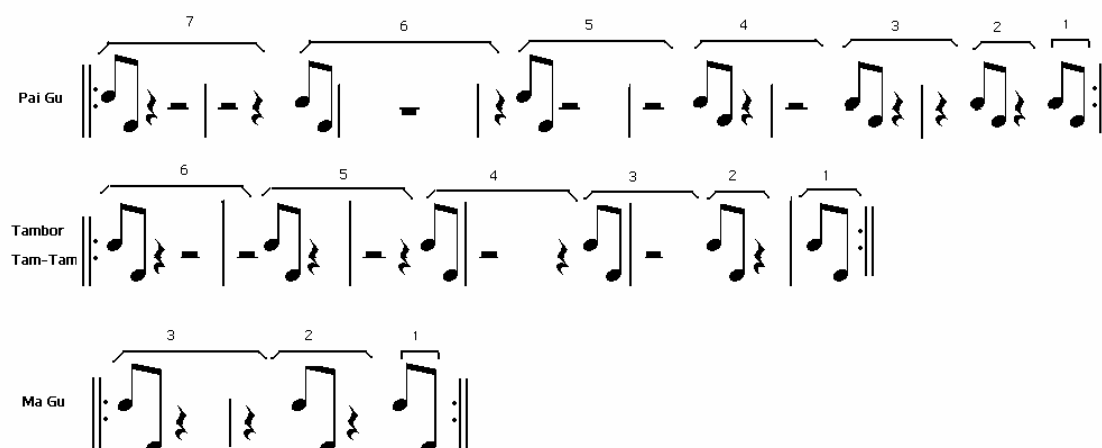
Handwritten musical score for Zhu Jian-Er's Third Symphony, first movement, measures 152-157. The score is written on multiple staves for various instruments including Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Percussion, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The notation includes complex rhythmic patterns, dynamic markings like 'f' and 'ff', and articulation marks. Measures 152-157 are numbered at the top of the staves.

Exemplo II-15. Zhu Jian-Er, Terceira Sinfonia, 1º andamento, cc. [143-163], continuação

Exemplo II-15. Zhu Jian-Er, Terceira Sinfonia, 1º andamento, cc. [143-163], fim

Baseada na ideia construtiva análoga, após a primeira secção *Fughetta*, o compositor elaborou, ainda, uma outra *Fughetta*, com os instrumentos de percussão, nomeadamente,

Pai Gu 排鼓 (série de tambor), *Mu Yu* 木鱼 (caixa chinesa), tambor Tom-tom, tímpano e *Mu Gu* 木鼓 (tambor de madeira). Cada instrumento produz três diferentes alturas tímbricas, que se baseia num padrão rítmico, no entanto, encurtando o tempo métrico entre cada entrada instrumental. A redução sucessiva do tempo demonstra-se no exemplo seguinte (exemplo II-16):



Exemplo II-16. A redução rítmica entre *Pai Gu*, tambor *Tom-tom* e *Mu Gu*.

Em relação à estruturação do segundo andamento, *Ya Lu Zang Bu Jiang* 雅鲁藏布江⁹⁶, segundo o compositor, toda a estruturação musical se baseia numa só melodia que simboliza o rio corrente. Como plano de fundo dessa melodia, acompanha, ainda, uma linha configurada de ritmos de tercinas. Zhu aplicou três técnicas principais para o engrossamento e o desenvolvimento de texturas: em primeiro lugar, explorar o elemento tímbrico, aplicando a melodia em diversas vozes instrumentais com diferentes maneiras de ataque, ou, então, apontar ou prolongar as notas principais da melodia, individualmente, nos diferentes instrumentos, em registos originais ou diferentes (compassos 1-16) (exemplo II-17); em segundo lugar, dividir a melodia em vários fragmentos ou decompô-la em várias linhas, entregando esses fragmentos ou linhas bifurcadas para diferentes vozes instrumentais (compassos 30-37) (exemplo II-18); em terceiro lugar, dobrar a melodia em textura homofónica, estruturada nas vozes paralelas, que se baseia na sobreposição sucessiva das quartas perfeitas, e com a apresentação na imagem original e invertida da melodia (compassos 109-116) (exemplo II-19).

⁹⁶ Significa o rio *Ya Lu Zang Bu*

51

II.

Andante $\text{♩} = 60$

Vle div. *4 con sord.* *p*

c.i. *mf*

cl. *mp* *mf*

Vi. I *(senza sord.)* *S.V.* *pp*

Vi. II *can sord. pont.* *pp*

Vle div. *pp*

Vc. *can sord. pont.* *pp*

cb. *can sord. pont.* *pp*

* S.V. (Senza vibrato)
M.V. (Vibrato molto)

Exemplo II-17. Zhu Jian-Er, Terceira Sinfonia, 2º andamento, cc. [1-16], continuação

Exemplo II-17. Zhu Jian-Er, Terceira Sinfonia, 2º andamento, cc. [1-16], fim

Handwritten musical score for Zhu Jian-Er's Third Symphony, 2nd movement, measures 30-37. The score is written on multiple staves for various instruments including Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Violin, Viola, Violoncello, and Double Bass. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *mp*, and *f*. There are also handwritten annotations like "Can sord." and "camp. II.". The page is numbered 51 in the top right corner and 34 in the bottom right corner.

Exemplo II-18. Zhu Jian-Er, Terceira Sinfonia, 2º andamento, cc. [30-37], fim

Handwritten musical score for Zhu Jian-Er's Third Symphony, 2nd movement, measures 109-116. The score is written on 18 staves. The top section (measures 109-111) is in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 69. The bottom section (measures 112-116) is in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 69. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'a2' and 'f'.

Exemplo II-19. Zhu Jian-Er, Terceira Sinfonia, 2º andamento, cc. [109-116], continuação

Handwritten musical score for the Third Symphony by Zhu Jian-Er, 2nd movement, measures 109-116. The score is written on multiple staves for various instruments including Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Contrabassoon, Trumpet, Trombone, Tuba, Timpani, Percussion (Tibetan Gong, Tambura, Campana), and Arch. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score includes measure numbers 113, 114, 115, and 116. The notation is dense with many notes and rests, particularly in the lower staves.

Exemplo II-19. Zhu Jian-Er, Terceira Sinfonia, 2º andamento, cc. [109-116], fim

Ao contrário do único tema existente na estruturação do segundo andamento, a

elaboração do terceiro andamento da sinfonia, *Ri Guang Cheng* 日光城⁹⁷, expõe uma acumulação de treze temas que se apresentam nas vinte secções da música. Esta diversidade é uma natureza existente nas características folclóricas da vida cultural tibetana. Simultaneamente, a justaposição e sintetização de diferentes estilos e técnicas são também um recurso da técnica composicional da música contemporânea do século XX (Ibid. 61). Sob a orientação dessa ideia concepcional, o compositor aplicou as músicas folclóricas de diversas características, na composição do andamento, entre outras, a *Shan Ge* 山歌⁹⁸, a *Xian Zi* 弦子⁹⁹, a *Dui Xie* 堆谐¹⁰⁰ e a *Jiu Ge* 酒歌¹⁰¹. Baseada nessa diversidade de linhas melódicas, a elaboração de texturas e de arranjo instrumental está desenvolvida com a justaposição de diferentes características tímbricas, rítmicas e harmónicas (Ibid. 61-64). Do nosso ponto de vista, Zhu começou a avançar para uma concepção artística mais aberta, no que diz respeito à forma e à alternância justaposta de múltiplos tipos musicais e de cores tímbricas de diversos espaço-temporais.

Na composição da Sexta Sinfonia Op.35, observamos uma maior intenção do compositor em combinar diferentes tipos de músicas e preservar, simultaneamente, as suas cores tímbricas individuais. Essa intenção mostra-se, imediatamente, pela criação do título. O título da sinfonia 3 *Y* representa os três fonemas que intitulam os três andamentos, nomeadamente, *Ye*, *Yun* e *Yang*. Como os fonemas não contêm nenhum dos quatro tons da pronunciação chinesa, significativamente, estes tornam-se símbolos gerais que possuem várias possibilidades de sentido. Na nossa opinião, o aspecto destes fonemas define a concepção artística principal da sinfonia, porque as sonoridades fonéticas podem ganhar diferentes significados se aplicassem os quatro tons, e esta diversidade e dualidade entre abstracto e concreto são agentes que, se previssem a experimentação do compositor, na criação de um espaço musical, onde as múltiplas cores tímbricas de diferentes tipos musicais são entrelaçadas, lá, a capacidade da música foi explorada como um campo sem fronteira para a recepção e a combinação de diferentes elementos das culturas distintas, e a generalização do elemento tímbrico ganha a sua semântica musical através da lógica composicional e da imaginação artística do compositor. Situando-nos nesse entendimento,

⁹⁷ Significa a cidade solar.

⁹⁸ Significa a canção de montanha.

⁹⁹ Um tipo da música combinada de dança, canto e o instrumento *Xian Zi*.

¹⁰⁰ Uma música de dança antiga que se identifica pela forma de dança circular e pelo ritmo.

¹⁰¹ Significa a canção de brindar.

verificámos uma paleta extensa de timbres vocais e instrumentais integrada a sinfonia, apresentada, nomeadamente, pela oração religiosa dos monges tibetanos, pelos cantos folclóricos das etnias de *Há Mi* 哈密, *Ai Ni* 埃尼, *Na Xi* 纳西 e *Yi* 彝, pelos instrumentos das minorias étnicas, tais como, *Xiao San Xian* 小三弦, *Kou Xian* 口弦 e *Ba Wu* 巴乌, pelos instrumentos tradicionais da etnia *Han* 汉, tais como *Gu Qin* 古琴, *Pi Pa* 琵琶, *Suo Na* 唢呐, *Gu Zheng* 古筝, *Tong Qing* 铜磬, *Xun* 埙, *Ju Qin* 锯琴 e *Shi Mian Luo* 十面锣, e pela orquestra sinfónica que contém um grupo alargado de percussão, combinado com instrumentos percussivos ocidentais e chineses. Entre essa paleta tímbrica, as vozes e os instrumentos originais das minorias étnicas são gravados pelo compositor e os instrumentos tradicionais da etnia *Han* são desenvolvidos na própria criação musical de Zhu. Ambas as sonoridades estão montadas nas fitas magnéticas que se apresentam, juntamente, com a interpretação ao vivo da orquestra sinfónica. Esta construção de três canais sonoros associa-se a uma outra ideia artística principal do compositor. Segundo Zhu, toda a sinfonia é concebida como uma ideia associada aos elementos triplos. Além da construção em geral de três andamentos, a estrutura baseada em três revela-se, em primeiro lugar, na combinação entre a música orquestral, a música original folclórica e a música para instrumentos tradicionais; em segundo lugar, em três diferentes elocuições: vocal, instrumental e percussão; em terceiro lugar, na criação da série de dozes meios-tons para a parte orquestral, em que toda a série está estruturada com base na tríade chave [2, 0, 9] (Zhu in Sun 1997:240).

Analisando o primeiro andamento como o exemplo específico da sinfonia, o compositor aplicou a técnica de colagem, misturando a oração dos monges tibetanos e a canção folclórica da etnia *Ha Mi*, na mesma fita magnética. De acordo com o compositor, ambas as músicas são atonais e expressam uma sensação misteriosa (Zhu, in entrevista, 2002). Em relação ao aspecto das alturas, a oração dos monges tibetanos ocupa um registo extremamente grave, enquanto a canção da etnia *Ha Mi* já apresenta um registo agudo que corresponde a uma voz tenor. Ambas as linhas vocais expõem a característica da fala, porquanto, as linhas vocais vagueiam entre intervalos de terceiras e segundas, produzindo, frequentemente, sons deslizantes com alturas de micro-tons. A sensação misteriosa, que estas vozes dão, associa-se ao uso muito próprio do aparelho vocal. No caso da oração dos monges, ouvimos um *vibrato* de garganta, sobretudo, em prolongamentos de vogais; quanto ao caso da canção folclórica de *Ha Mi*, os diferentes gestos deslizantes da voz

produzem diversas cores tímbricas que nos deixam uma impressão de algo antigo e primitivo, simultaneamente, a expressão de chamamento, no registo falsete masculino, cria, também, uma sensação longínqua do mundo irreal. No planeamento das suas apresentações, os dois tipos vocais aparecem em três maneiras diferentes: primeiro, em alternância entre as vozes, entrelaçando, simultaneamente, com a fita magnética dos instrumentos tradicionais e a interpretação ao vivo da orquestra; segundo, sobrepõem as vozes, produzindo ritmos *ostinatos* na voz da oração, quando a voz do canto folclórico interpreta figurações espontâneas, ou vice-versa, produzindo a nota de pedal, na voz do canto folclórico, quando a voz da oração interpreta, livremente; terceiro, sobrepõem vários coros da oração em textura polifônica (exemplo II-20).

Handwritten musical score for Example II-20. The score consists of five staves. The first staff is labeled '2' and 'Tape I'. The second staff is labeled 'Tape I' and 'Bass solo'. The third staff is labeled 'Tape I' and 'Chant'. The fourth staff is labeled 'Tape I' and 'Chant (male)'. The fifth staff is labeled 'Tape I' and 'Tape II'. The lyrics are in Chinese characters and Pinyin: 'ei ji e ei song', 'A mi na ye na be do sei jo na'o ni' go ha go ho o be ei', and 'ji no mago yi na gu na jiu yu jiu ou'.

a. Em alternância entre o canto folclórico e a oração tibetana

Handwritten musical score for Example II-21. The score consists of two staves. The first staff is labeled '8' and 'Tape I'. The second staff is labeled 'Tape I'. The lyrics are in Chinese characters and Pinyin: 'A mi na ye na be do sei jo na'o ni' go ha go ho o be ei', and 'ji no mago yi na gu na jiu yu jiu ou'.



b. Em sobreposição entre o canto folclórico e a oração tibetana



c. Em polifonia entre os coros

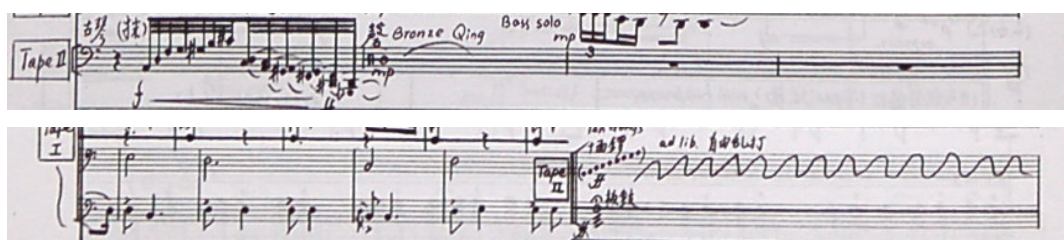
Exemplo II-20. Zhu Jian-Er, Sexta Sinfonia, 1º andamento, combinação das vozes do canto folclórico e da oração tibetana

Além das expressões vocais acima apresentadas, o compositor criou, ainda, uma combinação de diversos instrumentos tradicionais chineses, nomeadamente, *Gu Qin*, *Pi Pa*, *Qing*, *Xun*, *Suo Na*, *Shi Mian Luo* e *Ju Qin*, que está gravada numa outra fita magnética. Para além de fazer “comentário” tímbrico das linhas vocais, esta fita magnética apresenta, várias vezes, como parte solística, para demonstrar cores tímbricas esplêndidas dos respectivos instrumentos. É de exemplificar que, no caso dos instrumentos de cordas beliscadas, nomeadamente, *Gu Qin* e *Pi Pa*, as diferentes técnicas dos ataques são aplicadas para a obtenção de diversos *vibratos*, e que, paralelamente, os efeitos de sons harmónicos, de sons percussivos e de sons deslizantes são minuciosamente apurados nas suas interpretações (exemplo II-21).

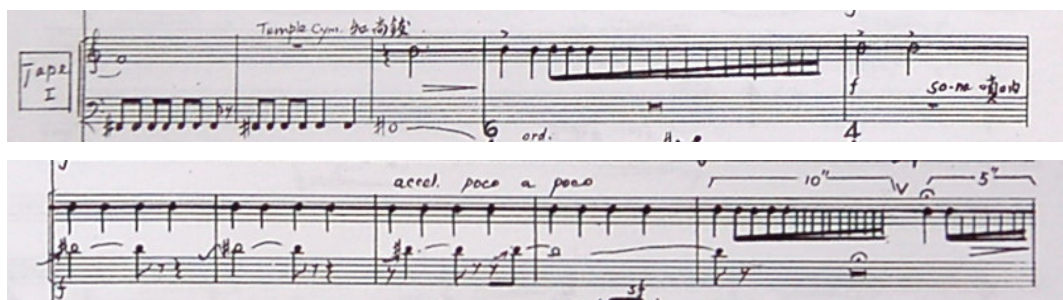


Exemplo II-21. Zhu Jian-Er, Sexta sinfonia, 1º andamento, *Gu Qin e Pi Pa*

No caso dos instrumentos percussivos de *Qing* e *Shi Mian Luo*, as características ressonantes desses instrumentos são utilizadas para sublinhar a sonoridade enigmática das vozes, ou, então, para realçar a massa sonora caótica da orquestra. Em relação aos instrumentos de *Xun*, *Suo Na* e *Jiu Qing*, estes destacam-se pelas características tímbricas próprias. Por exemplo, o *Xun* é um instrumento de sopro que foi escolhido pelo compositor para realçar o registo extremamente grave e, com o *vibrato* próprio da voz dos monges, o *Suo Na* é um outro instrumento de sopro que foi escolhido para salientar o registo agudo da voz falsete do canto folclórico de *Ha Mi* (exemplo II-22). Tanto estes dois instrumentos, como o *Ju Qing* (serra musical), produzem afinações não fixas, que vagueiam entre os sons de mico-tons (exemplo II-23). É de salientar que, para registar os gestos flutuantes e aleatórios da interpretação destes instrumentos, o compositor utilizou a notação gráfica juntamente com a notação de alturas e ritmos fixos e relativos.



Exemplo II-22. Zhu Jian-Er, Sexta Sinfonia, 1º andamento, *Qing e Shi Mian Luo*



Exemplo II-23. Zhu Jian-Er, Sexta Sinfonia, 1º andamento, *Suo Na* e *Xun*

Na elaboração da textura orquestral, Zhu criou uma série de doze meios-tons, baseada na tríade descendente *Ré*, *Dó* e *Lá*. Segundo o compositor, esse tipo de tríade é um elemento harmónico que existe em todas as músicas folclóricas utilizadas na Sexta Sinfonia (Ibid.). Estas, na ordenação da série [2, 0, 9, 3, 6, 8, 10, 7, 5, 11, 1, 4], consistem em quatro subconjuntos estruturados com base na primeira tríade [2, 0, 9], isto é, as tríades, que partem o resto da série, são transformações da primeira, através das operações de retrogradação, retrogradação de inversão e inversão. Para além da característica simétrica e invariante, a estruturação da série, vagamente, reflecte uma característica pentatónica, porque a relação intervalar da tríade chave contém a segunda maior, a terceira menor e a quarta perfeita (inversão da quinta perfeita), sendo esses intervalos típicos da escala pentatónica. Contudo, no planeamento entre a primeira tríade e a segunda e entre a terceira tríade e a quarta, o compositor colocou o intervalo de quarta aumentada, o qual fornece à série um contorno entre aspectos tonais e atonais.

Na prática composicional, esta série é aplicada em diversas texturas orquestrais. Por exemplo, na parte introdutiva da sinfonia, as quatro tríades da série aparecem, sucessivamente, nas quatro vozes dos naipes de cordas. Esta divisão da série em vários fragmentos, espalhados pelos diferentes registos instrumentais, não só expõe, directamente, a série original, mas também criou o engrossamento de quatro estratos que, no fim das apresentações individuais, se reúnem para uma massa sonora agregada de doze meios-tons (compassos 1-6) (exemplo II-24). Além disso, a série é utilizada, simultaneamente, nos desenvolvimentos de tecidos verticais e horizontais, como, por exemplo, nos compassos entre 39 e 42, onde verificámos uma textura micropolifónica, produzida pela orquestra *tutti*, que se baseia nos oito estratos rítmicos e melódicos sobrepostos, em que a diversificação

rítmica se apresenta em sequência numérica: 1 – 2 – 3 – 4 – 6 – 8 – 12 – 16¹⁰² (exemplo II-25). A partir do compasso 110, encontramos um outro tipo sonoro orquestral da textura homofônica, que apresenta a série, verticalmente, em sobreposição da quarta perfeita e da quarta aumentada, e, horizontalmente, na configuração das tríades. No seu aspecto rítmico, esta textura apresenta figuras regulares que se enquadram nos compassos compostos, mas o que é interessante é que, sobrepondo essa textura do controlo rítmico, o compositor inseriu, ainda, uma linha do carácter improvisado, interpretada pelos naipes de madeira, produzindo, assim, um jogo rítmico entre o controlo e a flexibilidade (exemplo II-26).

第六交响曲
SYMPHONY No. 6 (3 Y) 朱践耳
op. 35 ZHU Jian-er
1 Ye (1992/94)

♩ = ca. 60

Flute I, Flute II, Oboe, Clarinet, Bassoon, Contrabassoon, Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses, Percussion (Tanggu, Gong, Bells, etc.)

© Copyright by ZHU Jian-er. All rights reserved.
The sole agent, SHANGHAI SYMPHONY ORCHESTRA, will handle any matters concerning this work.
100 Hu Nan Rd. Shanghai 200031, P.R. CHINA.

全部版权与朱践耳所有。
上海交响乐团代理此作品的演出事宜。

Exemplo II-24. Zhu Jian-Er, Sexta Sinfonia, 1º andamento, cc. [1-6].

¹⁰² Esta sequência é baseada na contagem de fusas.

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Luciano Berio. The score is written on multiple staves, including woodwinds, strings, and percussion. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The tempo is marked "6 poco più mosso" and the key signature has one flat. The score includes dynamic markings such as "mp", "mf", "p", and "f". There are also handwritten notes in Italian, such as "con sand." and "con sord.".

Exemplo II-25. Zhu Jian-Er, Sexta Sinfonia, 1º andamento, cc. [39-42], continuação

Handwritten musical score for the first movement of Zhu Jian-Er's Sixth Symphony, measures 39-42. The score is written on multiple staves for various instruments including woodwinds, brass, strings, and percussion. It features complex rhythmic patterns, dynamic markings like *ff* and *p*, and tempo/dynamics instructions such as *poco a poco dim. e rit.* and *poco a poco t. dim. e rit.*

Exemplo II-25. Zhu Jian-Er, Sexta Sinfonia, 1º andamento, cc. [39-42], fim

Handwritten musical score for Zhu Jian-Er's Sixth Symphony, first movement, measures 110-115. The score is written on multiple staves for various instruments and voices. The top system includes a vocal line (Tape I) and a choral line (Choral I). The middle system includes a string section (Archi) and a woodwind section (Fl., Ob., Cl., Fag.). The bottom system includes a percussion section (Perc.) and a string section (Archi). The score is marked with various dynamics (mp, mf, f) and includes tempo markings (J. = 50, 110, 111, 112, 113, 114, 115). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The time signature is 4/8. The score is written in a clear, legible hand.

Exemplo II-26. Zhu Jian-Er, Sexta Sinfonia, 1º andamento, cc. [110-115]

As texturas orquestrais em cima demonstradas possuem uma função de comparação e

de contrastação perante as texturas das músicas folclóricas e tradicionais. Verificámos, no entanto, um outro tipo da textura orquestral que realça os efeitos sonoros das vozes e dos instrumentos folclóricos e tradicionais. Por exemplo, nos compassos entre 55 e 61, a textura tímbrica orquestral sublinha a voz misteriosa da oração dos monges, produzindo, nomeadamente, o ataque *frullato* nas flautas, o ataque tremulado e *sul ponticello* nas violas e nos violoncelos, o som-ruído *sans timbre* no tambor coberto de pano e o timbre friccionado nas maracas (exemplo II-27). Como a textura orquestral, que amplifica o som gestual dos instrumentos tradicionais, encontramos um exemplo, nos compassos entre 45 e 47, em que o timbre tremulando e *glissando* do instrumento *Pi Pa* é realçado pelo ataque tremulando e *sul ponticello* e com o gesto *glissando* das violas e dos violoncelos, ao mesmo tempo, pelo gesto *glissando* com o cacete metal a friccionar no prato suspenso (exemplo II-28).

Handwritten musical score for Zhu Jian-Er's Sixth Symphony, 1st movement, measures 55-61. The score is written on two pages, with the first page showing measures 55-59 and the second page showing measures 60-61. The tempo is 2/4.

Measures 55-59:

- Fl. I & II:** Flute I and II parts. Measure 55 has a *Fruil.* (flourish) marking. Measure 56 has a *5* (quint) marking. Measure 59 has a *9* (ninth) marking.
- Tam. (Tambura):** Marked *sans timbre* (without timbre).
- Perc. (Percussion):** Marked *Maracas*.
- Tape I:** Tape I part, featuring the lyrics: *ji no ma go yi ma ga na jiu yu jiu ou*.
- Vie. (Violoncello):** Violoncello part, marked *sul pont.* (sul ponticello) and *div.* (divisi).
- Vc. (Violoncello):** Violoncello part, marked *sul pont.* (sul ponticello) and *div.* (divisi).

Measures 60-61:

- Fl. I & II:** Flute I and II parts. Measure 60 has a *Fruil.* (flourish) marking. Measure 61 has a *5* (quint) marking.
- Tam. (Tambura):** Marked *sans timbre* (without timbre).
- Perc. (Percussion):** Marked *Maracas*.
- Tape I:** Tape I part, featuring the lyrics: *la mei bu la sto* and *bo zo sei-o ci bo yi go hai*.
- Vie. (Violoncello):** Violoncello part, marked *sul pont.* (sul ponticello) and *div.* (divisi).
- Vc. (Violoncello):** Violoncello part, marked *sul pont.* (sul ponticello) and *div.* (divisi).

Exemplo II-27. Zhu Jian-Er, Sexta Sinfonia, 1º andamento, cc. [55-61]



Exemplo II-28. Zhu Jian-Er, Sexta Sinfonia, 1º andamento, cc. [43-47]

Nos dois andamentos seguintes da Sexta Sinfonia, as mesmas ideias composicionais estão desenvolvidas, com base nas linhas tímbricas vocais e instrumentais folclóricas, especificamente, seleccionadas. No caso do segundo andamento, as músicas originais do instrumento *Xiao San Xian* e do canto feminino da etnia *Hai Ni* estão colocadas na mesma fita magnética pela utilização frequente de tons deslizantes entre as alturas e os ritmos fixos da estrutura melódica, que, segundo o compositor, estes movimentos gestuais, sobretudo descendentes, estimulam uma expressão triste de suspiro (Ibid.). Para realçar essa característica flutuante, no que diz respeito à afinação e ao timbre, o compositor utilizou, em maior parte do andamento, os naipes de cordas para o acompanhamento, visto que, com a função de relevo, a textura harmónica produzida nas cordas apresenta, frequentemente, acordes estruturados nas quartas perfeitas. Além disso, na fita magnética II, os instrumentos de *Xun* e *Zheng* produzem, pontualmente, movimentos gestuais flutuantes para “comentar” a cor tímbrica da fita magnética I, ou seja, a linha tímbrica principal do andamento. Do mesmo modo, a escolha dos instrumentos de percussão, nomeadamente o

vibrafone e o conjunto de *Bar Chimes*, é, também, uma coloração tímbrica da linha principal. Ao contrário do segundo andamento, o terceiro andamento possui uma energia mais animada da sinfonia. A estrutura musical continua com base na linha das músicas originais da fita magnética I. Aqui, o compositor fez a colagem de vários elementos musicais originais, entre o coro polifónico da etnia *Na Xi*, o canto feminino da etnia *Yi* e os fragmentos musicais dos instrumentos de *Kou Xian* e *Ba Wu*. Na música do coro polifónico, Zhu encontrou o carácter essencial para o desenvolvimento de toda a estrutura musical. De acordo com Zhu, este carácter é revelado na comparação entre dois coros de vozes femininas e masculinas, onde as duas linhas vocais demonstram uma contrastação dos caracteres temperamentais e intonações tonais (Ibid.). Verificámos que este carácter de contrastação está exposto em direcções horizontais e verticais. É de exemplificar que, no primeiro aparecimento dos coros, a linha da voz feminina apresenta uma melodia mais cantada de que a da voz masculina, enquanto a configuração da voz feminina se estrutura em alturas e ritmos fixos e repetitivos, a voz masculina produz uma entoação falada, configurada com alturas relativas e tons deslizantes, no registo entre as alturas fixas de *Sol4* e *Mi4*. Intercalada com as vozes, o ritmo percussivo de patear mostra o fim de cada frase musical. Esta característica é ampliada na estrutura das texturas orquestrais, porquanto encontramos a textura homofónica regular, produzida pelos naipes de sopros, contrapondo a textura do carácter aleatório, produzida pelos naipes de cordas. As suas características dos tecidos são invertidas, durante a apresentação da linha coral. Do mesmo modo, o ritmo percussivo de patear é também engrossado e desenvolvido pela sonoridade orquestral, apresentando a sobreposição de vários estratos rítmicos regulares e irregulares, que entram em tempos desfasados. No seguimento dos coros, os timbres dos instrumentos folclóricos, *Kou Xian* e *Ba Wu*, estão montados em conjunto, adoptando o mesmo carácter de contrastação entre a regularidade e a espontaneidade. Isto é, enquanto o *Kou Xian* apresenta duas figuras rítmicas regulares e fixas, o *Ba Wo* produz uma linha melódica espontânea com diversas ornamentações e tons deslizantes. No segundo aparecimento dos coros, ambas as linhas vocais apresentam configurações melódicas mais cantadas e o ritmo dominante de tercinas em colcheia. A estrutura das vozes está em cânone uníssono, que se envolve nas texturas polifónicas da orquestra. Seguindo esta apresentação cantada, as duas vozes corais voltam para a estrutura inicial de contrastação, onde o compositor colocou, em sobreposição, o canto feminino da etnia *Yi*, tornando-se, assim, uma textura polifónica

de três estratos, aparentemente, sem ligações rítmicas e harmónicas. Essa característica de estratificação é ampliada na elaboração da textura orquestral, pelo que, verificámos uma sonoridade muito complexa, contendo três texturas complexas, produzidas, nomeadamente, pelos naipes de sopros, pelos naipes de cordas e pelos naipes de percussão. Em cada textura complexa estão elaborados vários estratos com caracteres diversificados de ritmo ou melodia. Toda esta sobreposição das texturas orquestrais, juntamente com a textura vocal, lança uma energia animadíssima que leva a música para o seu clímax. É de salientar que todo o desenvolvimento desse clímax é terminado de repente, no ponto mais culminante da intensidade, velocidade e no registo extremamente agudo. Após esta culminação, fica, auditivamente, o tempo longo em silêncio, o que provoca um efeito bastante dramático. O interessante é que a parte da decadência apresenta a estrutura muito sucinta, baseada, somente, na duração de nove compassos, onde aparece a sonoridade da fita magnética II pela única vez. Na verdade, este planeamento estrutural é uma retrospecção dos momentos anteriores de toda a sinfonia, em visto disso, os timbres de *Pi Pa*, *Xiao San Xian*, *Gu Qin* e coro de seis vozes sopranos surgem, sucessivamente, sublinhados pela massa sonora do fundo, produzida nos naipes de sopros e colorada pelos instrumentos percussivos de tímpano e vibrafone. Simultaneamente, as tríades que ordenam a série, surgem, sucessivamente, terminando com a tríade chave [2, 0, 9].

Concluindo essa análise, sobretudo, no aspecto tímbrico da Sexta Sinfonia, acreditamos que o uso dos diferentes materiais tímbricos e de intonações tonais não só como um factor que enriquece cores musicais, mas também é um factor principal para a estruturação global da obra. A justaposição de diferentes sonoridades folclóricas e tradicionais e com a orquestra sinfónica pode revelar, ainda, a sensação de algum choque, contudo, a experimentação de juntar as diferenças e criar novos recursos composicionais é um pensamento criativo de Zhu, na sua abertura para novas formas estruturais dos elementos musicais.

4.4. Conhecimentos tradicionais na criação da linguagem musical contemporânea

No trajecto de uma renovação contínua das composições sinfónicas de Zhu, os diferentes materiais da cultura tradicional, tanto musical como extra-musical, são convergentes com as ideias e técnicas musicais contemporâneas para gerar expressões e

sintaxes refrescantes e singulares, no mundo da linguagem musical contemporânea. Contemplando um geral, na Quinta Sinfonia Op.32, a forma tradicional da música para tambores, designada *Gu Yue* 鼓乐, desempenhou um papel vital na formulação da obra, em visto disso, o timbre específico do grande tambor chinês *Da Gu* 大鼓 tornou-se uma expressão dominante para entregar a ideia criativa do compositor. Na Sétima Sinfonia Op.36, a sonoridade percussiva expandiu-se para um tamanho máximo, tornando a obra uma pura sinfonia de percussão. Neste caso, Zhu revogou a instrumentação sinfônica convencional e substituiu-a com cinquenta instrumentos de percussão. Nessa obra, as quatro partes reunidas num único andamento são inspiradas na ideia filosófica tradicional, nomeadamente da unificação do céu, da terra e do homem. Assim sendo, o planeamento sonoro foi desenhado na imaginação destes objectos, nomeadamente, o som transparente de vidro como o traço tímbrico celestial da primeira parte, o som dos tambores como timbre dominante terrena da segunda parte, o som metálico como o símbolo da civilização humana da terceira parte e a combinação dos respectivos sons como o facto da unificação da última parte. Tal como a Sétima Sinfonia, a Quarta Sinfonia Op.31 e a Décima Sinfonia Op.42 mostraram, também, concepções artísticas inspiradas nos pensamentos filosóficos tradicionais. Além disso, os timbres singulares dos instrumentos tradicionais de *Di Zi* 笛子¹⁰³ e *Gu Qin* foram explorados junto à sonoridade orquestral para a criação de novas texturas tímbricas. No caso da Décima Sinfonia, a incorporação do poema antigo da dinastia *Tang* fornece, ainda, uma profundidade estética e filosófica crescente, revelada, por um lado, pela arte metafórica da semântica textual, e por outro, pela natureza métrica e fonética dos versos.

Olhando para a Quarta Sinfonia como um exemplo concreto da convergência entre os materiais tradicionais e as ideias composicionais contemporâneas, já no concebimento do título da sinfonia *6, 4, 3, 2 – 1*, a utilização da sequência numérica foi inspirada no repertório tradicional de *Di Zi*, em que surgiam vários exemplos que aplicaram controlos numéricos dos percursos musicais como títulos da obra. No caso particular da sinfonia, a sequência numérica surgiu pela exigência da instrumentação. Em relação a isso, é de salientar que a obra foi composta para o concurso internacional de composição *Prix de composition musicale Reine Marie José*, em Genebra¹⁰⁴, onde o regulamento do concurso

¹⁰³ Instrumento de flauta feito de bambu.

¹⁰⁴ A obra recebeu o primeiro prémio do concurso em 1990.

determinou a instrumentação para uma orquestra de cordas entre 11 e 22 elementos e um instrumento solístico de sopro ou vocal. Baseada nessa regra, Zhu dividiu os 22 elementos de orquestra em 6+6+4+4+2, ou seja, 6 violinos I, 6 violinos II, 4 violas, 4 violoncelos e 2 contrabaixos, escolhendo, simultaneamente, o *Di Zi* como o instrumento solístico¹⁰⁵. Assim, retirando os números repetitivos, a sequência numérica surgiu pela ordenação de 6, 4, 2 e 1, a qual deu origem ao título da sinfonia (Zhu 1991:371). Para além do estabelecimento para a divisão instrumental, esta sequência forneceu uma lógica numérica, na estruturação da série de doze meios-tons, e, ao mesmo tempo, influenciou o planeamento rítmico e tímbrico da obra.

Relativamente à estruturação da série, Zhu esclareceu que a ordenação da série original está controlada pela sequência da relação intervalar <6, 4, 2, 1, 6, 4, 2, 1, 5, 3, 1>. Esta sequência é derivada da lógica numérica 6, 4, 2 – 1. Enquanto os primeiros oito intervalos surgem da sequência numérica 6, 4, 2, 1, os três últimos intervalos surgem da redução (6 – 1), (4 – 1), (2 – 1), resultando, então, a subsequente 5, 3, 1. Assim sendo, a partir da nota *Dó*, a ordenação da série estrutura-se [0, 6, 2, 4, 3, 9, 1, 11, 10, 5, 8, 7]. Notámos que, na aplicação prática, o intervalo da quarta aumentada, contida no subconjunto [0, 6, 2, 4], ocupa um lugar importante na elaboração da textura harmónica de toda a música. Segundo Zhu, a criação dos tetracordes baseada na sequência da relação intervalar <6, 4, 2, 1> fornece, ainda, uma sonoridade tonal que aproxima as músicas tradicionais de *Nan Yin* 南音, *Kun Qu* 昆曲 e a música folclórica da etnia *Yi* 彝 (Ibid.). Além disso, as características tonais de tons-inteiros e da escala diatónica menor são, igualmente, expostas na música pela rotação dos cardinais, no interior de cada tetracorde da série. A par da série original, o compositor criou, ainda, uma segunda série, ordenada por [1, 11, 5, 0, 2, 6, 3, 9, 7, 10, 4, 8]. Verificámos que, se partir a série em quatro subconjuntos, obtemos tríades com a mesma forma primária [0, 2, 6], o que, na nossa opinião, é uma “diminuição” derivada do tetracorde principal da série original, apresentada pela forma primária [0, 2, 4, 6]. O uso da segunda série não cria os temas principais da sinfonia, mas fornece, exclusivamente, as alturas para uma textura da natureza rítmica *ostinato*, produzida na orquestra de cordas, no acompanhamento do segundo tema principal da sinfonia.

¹⁰⁵ Nessa escolha, o compositor aplicou três registos instrumentais da família de *Di Zi*, nomeadamente o grave *Da Di* 大笛, o lírico *Qu Di* 曲笛 e o agudo *Bang Di* 梆笛.

Na composição da sinfonia, a estruturação musical se associa, ainda, com o pensamento filosófico do Taoísmo, destacando, sobretudo, a razão de “o nada – o ser – o nada” e a mutabilidade de Yin-Yang¹⁰⁶. A respeito disso, verificámos que, logo no início da sinfonia, o compositor exige o intérprete de *Da Di* (o instrumento de *Di Zi* com registo grave) a produzir um fluxo de ar com movimentos ondulados e baseados numa dinâmica expressiva. Na notação dessa frase, não há alturas regulares, e a unidade do tempo é controlada por segundos em sequência: 6 – 5 – 4 – 3 – 2, acrescentando, ainda, uma colcheia como o final de aspiração. Aqui, a lógica numérica (6, 4, 2, 1) + (5, 3, 1), que estrutura a relação intervalar da série original, aparece, intercaladamente, no tempo métrico da frase. Isto é, os números 6, 4, 2 estão relacionados com o som, ao passo que os números 5, 3 estão ligados ao silêncio, e a última colcheia que cria o número 1 pode ser vista como um impulso final da frase. Segundo o compositor, esta progressão do som sem nota real é um desenho intencional, sugerindo uma espécie do elemento inicial que vem do nada (Zhu 1993:56). De seguida, as seis vozes do naipe violino I entram, nos diferentes tempos, para produzirem as duas primeiras notas da série original (quarta aumentada). É de notar que, enquanto as vozes 1, 2, 4 e 6, nos violinos I, entram com a nota *Dó5*, as vozes 3 e 5, nos violinos I, começam com a nota *Fá#5*, portanto, esse desenho salienta, ainda, a natureza da mesma lógica numérica. Após dois compassos, as seis vozes do naipe violino II produzem o mesmo tipo da textura, contudo, baseada na quarta aumentada do segundo tetracorde da série original. O timbre tremulado e com surdina dos violinos cria uma sonoridade de alguma incerteza, que se modifica, mais tarde, com o aumento da complexidade da textura e da intensidade, tendo nós verificado, no final desta secção introdutiva, uma massa sonora agregada de doze meio-tons, produzida pelo movimento entrecruzado das vozes dos naipes de violinos, que termina em sobreposição com as vozes dos naipes de viola, violoncelo e contrabaixo. Estas últimas vozes instrumentais produzem dois tetracordes de tons-inteiros. Simultaneamente, dessa tensão existente na textura harmónica, o movimento dinâmico da música pressiona a intensidade para *ff* que fornece um ponto culminante para a entrada de *Da Di*, a qual como voz solística que se apresenta o primeiro tema da sinfonia (compassos

¹⁰⁶ Como afirma a doutrina de Lao Zi Tao deu origem a um, um deu origem a dois, dois deram origem a três, três deram à luz todas as coisas inumeráveis. Tao pode ser considerado como a viga mestra do universo, porque é a lei imutável que controla a mudança. Uma vez que forma os elementos imateriais em coisas significativas, Tao pode também ser visto como o princípio unificador. O pensamento de Tao construiu um processo cíclico incessante: o nada cria o tudo se, finalmente, voltar a ser a raiz comum, o nada. Simultaneamente, Tao em si, como qualquer outra coisa, possui dois elementos fundamentais e interligados, Yin e Yang. A interacção de Yin e Yang provoca o aparecimento de todas as coisas (Xie 2004:10-12).

第四交响曲
SYMPHONY No. 4
(为竹笛和22件弦索而作的室内交响曲)
(Chamber Symphony for bamboo flute and 22 strings)

朱践耳
ZHU Jian-er (1990)

Lento

(中音大笛) *
笛子 I
Dizi I

6'' 5'' 4'' 3''

pp mp pp p mf p

2'' 4 = 48

con sord.
pp sf trem. sempre
con sord.
pp sf trem. sempre
con sord.
pp sf trem. sempre
con sord.
pp sf trem. sempre
con sord.
pp sf trem. sempre

VI. I

con sord.
pp sf trem. sempre
con sord.
pp sf trem. sempre
con sord.
pp sf trem. sempre
con sord.
pp sf trem. sempre

VI. II

con sord.
pp sf trem. sempre
con sord.
pp sf trem. sempre
con sord.
pp sf trem. sempre
con sord.
pp sf trem. sempre

* ↓吹气，有聲無音。Aeolian sound (through the mouthpiece).
** 全部音符用同一手指滑奏。All notes are played by same finger with glissando.

© Copyright by ZHU Jian-er. All rights reserved.
The sole agent: SHANGHAI SYMPHONY ORCHESTRA, will handle any matters concerning this work.
105 Hu Nan Rd., Shanghai 200031, P. R. CHINA.

全部版權為朱踐耳所有。
上海交響樂團代理此作品的演出事務。

135

Handwritten musical score for Zhu Jian-Er's Fourth Symphony, measures 1-11. The score is written on multiple staves for various instruments. The top section (measures 1-8) features Violins I and II (VI. I, VI. II) and includes dynamic markings like *sf*, *p*, and *cresc.* The bottom section (measures 9-11) includes Violins I and II, Viola (Vle), Violoncello (Vc), and Double Bass (Cb). The notation is dense with many notes and rests, and includes various performance instructions and dynamics.

Exemplo II-29. Zhu Jian-Er, Quarta Sinfonia, cc. [1-11], fim

A partir de então, o pensamento Taoista, de “um elemento nasce o dois, do dois nasce o três e do três nascem os elementos inumeráveis”, estende-se por toda a criação e desenvolvimento dos temas principais da sinfonia. Além disso, a coexistência dos

elementos de Yin-Yang, na razão Taoista e sua mutabilidade, está, igualmente, explorada no desenvolvimento dos elementos musicais da obra. A partir deste ponto de vista, encontramos, por um lado, múltiplos timbres produzidos pelas diferentes formas bocais e labiais e por funcionamentos de ar, na interpretação do conjunto de *Di Zi*; simultaneamente, os três diferentes registos instrumentais do conjunto de *Di Zi* combinam-se com as transformações da série original para elaborarem os diferentes temas principais da sinfonia. Por outro lado, verificámos que o compositor aplicou as características percussivas e beliscadas na técnica interpretativa dos instrumentos de cordas. A respeito disso, cada intérprete da orquestra de cordas possui um plectro para produzir, simultaneamente, efeitos beliscados, múltiplos sons percussivos produzidos através do arco, de diferentes partes dos dedos e até com o sopro de ar produzido por intérprete através da intonação de consoantes. Essa mutabilidade tímbrica, tanto na linha de *Di Zi* como na textura de cordas, é demonstrada, por exemplo, no primeiro surgimento do tema, entre os compassos 12 e 30, onde a voz de *Da Di* produz as doze notas da série original, contemplando, simultaneamente, as diferentes cores tímbricas. Assim, encontramos as alturas destorcidas pelo movimento do ar, as alturas micro-tonais, as *appoggiaturas* rápidas, os tons deslizantes, os sons harmónicos e os sons percussivos através do clique da língua sobre o instrumento. Sublinhando a linha de *Da Di*, a textura de cordas cria, igualmente, uma cadeia de timbres, explorando os ataques, tais como *pizzicato* com unha na ponte, rotação dos quatro dedos (com a parte de unha) sobre as cordas, *glissando*, *sul tasto*, *col legno*, *spiccato*s rápidos, sons harmónicos naturais e artificiais e o sopro de consoantes enquanto toca com o arco sobre a ponte. Em relação aos ataques *pizzicatos*, *spiccatos*, *glissandos* e ao movimento rotativo dos dedos sobre as cordas, notamos que essas técnicas beliscadas vêm pela inspiração nas interpretações dos instrumentos tradicionais de *Gu Qin* e de *Pi Pa*. Combinando com o aspecto improvisado da interpretação de *Da Di*, estas técnicas mostram mais um ponto de convergência com as técnicas experimentais da linguagem musical contemporânea (exemplo II-30).

2 (Senza Misura) 15"

12

3

13

3 4 4

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

[illegible]

Exemplo II-30. Zhu Jian-Er, Quarta Sinfonia, cc. [12-30], fim

Além da textura tímbrica, desenvolvida com base nos doze meios-tons da série original, o compositor criou, também, uma melodia de timbres, com base apenas na nota *Ré*, que abrange 19 compassos da música. Aqui, após um começo da respiração sobre a nota *Ré*, produzida pelo *Da Di*, as diferentes vozes entram, sucessivamente, para a execução da mesma nota, associando, no entanto, as diferentes durações, ritmos, registros e ataques,

criando, assim, múltiplos timbres à volta de uma única altura. Do nosso ponto de vista, esta é uma maneira retrógrada de reflectir a origem da heterogeneidade no pensamento Taoista, isto é, a heterogeneidade de diferentes genes e seus diferentes desenvolvimentos direccionais nascem dentro de um único embrião.

Um olhar pela mutabilidade do pensamento de Yin-Yang leva-nos a descobrir que, Zhu elaborou diversas texturas orquestrais com configurações flexíveis. A respeito disso, é de exemplificar que, nos compassos entre 218 e 222, se desenvolve uma textura de quatro estratos, onde toda a orquestra de cordas funciona como percussão. O compositor criou seis blocos sonoros onde exigem maneiras diferentes de batimento, contudo, todos os blocos são interpretados pela ordem livre de repetição e de tempo, ou seja, com base nos aspectos fixos tímbricos e rítmicos, Zhu deixou uma flexibilidade para os intérpretes escolherem os seus próprios sentidos, na sucessão da música. Com o aspecto aleatório e a sobreposição desses estratos, é causada uma sonoridade, extremamente, ruidosa, o que não só conduz a música para uma tensão culminante, mas também criou um clímax para toda a sinfonia. Notamos ainda que, no final desse clímax, toda a orquestra de cordas produz o mesmo ritmo percussivo, com base na sequência numérica 6 – 4 – 2 – 1 (exemplo II-31). É nosso entender que esta configuração rítmica apresenta, por um lado, a cadência da parte do clímax, destacando, simultaneamente, a importância dessa sequência, na estruturação da música, por outro lado, o carácter diminuído da sequência, enunciando uma direcção retrógrada, que leva o percurso musical, lentamente, a regressar ao seu ponto de partida, nomeadamente, apresentado pelo fluxo de ar produzido pelo *Di Zi*. Portanto, todo este trajecto transmite uma conotação filosófica que revela o pensamento Taoista de “o nada cria o tudo se, finalmente, voltar a ser a raiz comum, o nada”.

218 219 33

24

6 Vln I
 6 Vln II
 4 Vln
 4 Vln
 2 Cb

* repeated rapidly with a plectrum.
 幾種方式, 可以任意選擇、連接、重複。節奏與速度皆自由, 但較快。
 All of these 5 or 6 renditions should be played in free order with free repetition,
 the rhythm and tempo rather quick and free.
 四三手指顫音。Strike-tremolo with four finger-tips.
 四三手指顫音。Strike-tremolo with four finger-tips.

220 221 222
 7 (c.a. = 4 bars)
 (相當4小節)

Exemplo II-31. Zhu Jian-Er, Quarta Sinfonia, cc. [218-222], continuação

34. 25

$\text{♩} = 144$ $\text{♩} = 72$
tr. 224

223 225 5 4 (♩ ♩) *muta in D2. II*

D2. III

uniz.
pizz. m.d. 6/8 3

uniz.
pizz. m.d. 6/8 3

uniz.

pizz. m.d. 6/8 3

clapping fls.
div. arco

** 全體強烈呼吸。 A strong sigh by all performers.*

4° solo (flick)

4° solo (Knock)

(8拍)
4° solo (behind the bridge)
lib. str.

(2° solo)

Exemplo II-31. Zhu Jian-Er, Quarta Sinfonia, cc. [218-222], fim

Por meio da análise da Quarta Sinfonia, reconhecemos as expressões musicais muito antigas, emergindo a partir da profundidade da filosofia Taoista e das práticas interpretativas

dos instrumentos tradicionais, contudo, estas expressões são apresentadas através da integração nas técnicas e nas estéticas da linguagem musical contemporânea ocidental. É de salientar que esta incorporação não é um simples “hibridismo” de abraçar ou enxertar os materiais sem perceber os seus contextos culturais. As acções sincréticas de Zhu baseiam-se no seu próprio entendimento quanto aos materiais escolhidos, ocorrendo na essência dos contextos teóricos e nas técnicas das duas culturas. A partir dessa compreensão, Zhu é capaz de cultivar a virtualidade de semelhanças perante a natureza heterogenea dos materiais. Simultaneamente, as técnicas experimentais não aparecem pela veneração do seu aspecto, puramente, técnico e de vanguarda, no entanto, sempre em associação com a profundidade espiritual e a singularidade semântica que se destinam ao cerne da sua linguagem musical.

Em relação à matéria da interacção entre a tradição da cultura chinesa e a contemporaneidade da linguagem musical ocidental, iremos averiguar, no terceiro capítulo, com uma profundidade ainda mais acentuada, focalizando-nos na linguagem musical da Décima Sinfonia. Na análise dessa obra, iremos proceder por um método de análise, não só baseado nos aspectos técnicos da composição, nomeadamente a interacção dos diferentes elementos musicais, na organização do som, do tempo e da forma estrutural da obra, mas também explorar uma investigação do contexto cultural e musical, relativamente ao poema antigo da dinastia *Tang* e ao instrumento tradicional *Gu Qin*, visto que estes dois materiais sonoros e poéticos são utilizados como a cristalização da concepção criativa da Décima Sinfonia.

III. Tradição e contemporaneidade: especificidades da linguagem musical na Décima Sinfonia

“A sinfonia Rio e Neve não convive, apenas, no acto da composição musical sobre a conotação do poema homónimo, nem é uma obra narrativa que retrata a vivência individual do poeta Liu Zong Yuan 柳宗元. No entanto, o texto musical recorre às artísticas concepções do poema, manipulando sobretudo a sua fonologia singular, a qual é recitada no canto com a técnica tradicional, nomeadamente Yin 吟, Song 诵 e Chang 唱. Simultaneamente, o texto musical invoca a representação da cor tímbrica do instrumento antigo chinês Gu Qin 古琴, a qual se inspira nas ideias musicais dos tempos remotos e presentes e se transforma para uma formulação contemporânea, penetrando-se na estrutura acústica da orquestra sinfónica...” (Zhu 1999)

Esta anotação expressa pelo compositor Zhu Jian-Er revela a essência do seu pensamento composicional sobre a sinfonia *Rio e Neve*¹⁰⁷, que, do nosso ponto de vista, se manifesta em busca de uma forma sinfónica contemporânea através da reciprocidade dos conhecimentos entre os tradicionais chineses e os contemporâneos ocidentais. O sinal instantâneo desta reciprocidade comprova, na obra, a escolha dos três materiais sonoros: a recitação do poema *Rio e Neve*, o timbre de *Gu Qin* e a orquestração sinfónica. Com estes materiais, a voz baseada na métrica do poema e o timbre do instrumento tradicional *Gu Qin* são apresentados como elementos solísticos, e, em contorno, a metamorfose da sonoridade orquestral pontua, sublinha, modula e contrapõe estas linhas horizontais, configurando, assim, uma cadeia das cores tímbricas.

Analisando cada material sonoro, no caso da recitação do poema, o compositor procurou uma significação dual. Por um lado, motiva-se pela repercussão puramente musical perante o som e o ritmo da fonética do poema, e, por outro, inspira-se no eco perante a metáfora que a semântica do texto possui. No caso da significação fonética, essa expressão deu origem à criação de uma melodia falada, empregada a técnica de *Yin Chang* 吟唱¹⁰⁸, na qual o compositor utilizou uma notação musical gestual combinada com a

¹⁰⁷ A obra foi composta em 1998 com a estreia no dia 9 de Outubro de 1999, pela Orquestra Sinfónica de Shanghai, no Grande Teatro de Shanghai.

¹⁰⁸ *Yin Chang* é uma espécie de canto recitado que se apresenta pela interligação dos dois modos: cantar e recitar. O surgimento desta técnica baseia-se na fonologia singular da língua chinesa mandarim, porque esta contém uma série de quatro tons para pronunciar cada sílaba, e estes tons são aproveitados artisticamente nas óperas teatrais. Esta técnica de interpretar os tons no canto, foi conservada, oral ou literariamente, até hoje.

notação de alturas fixas ou relativas e a notação gráfica para incorporar os actos de recitar e de cantar. O ritmo desta melodia não só se baseia no número de sílabas e no planeamento de rimas com que a forma de *Wu Yan Jue Ju* 五言绝句 se apresentou como também se baseia no planeamento dos quatro tons da intonação. Sobre esse último, salientamos que os poemas de *Tang Shi* 唐诗 já possuíam quatro diferentes tons da intonação, os quais foram classificados em dois níveis: *Ping* 平 e *Ze* 仄. O nível *Ping* contém um tom plano e calmo e o nível *Ze* contém três tons mais flutuantes. Estes tons da intonação foram destacados e expandidos, pela linha melódica, por desenhos de micros intervalares e durações flutuantes, os quais oferecem aos intérpretes uma maior possibilidade de criação expressiva vocal, conforme os temperamentos emocionais vividos na altura da interpretação textual.

Verificamos que esse modo de canto recitado sintoniza, em vários aspectos, com a técnica de *Sprechstimme* (voz falada), o qual Arnold Schoenberg muito explorou, na fase da transição entre o abandono do sistema tonal e a definição das regras do serialismo dodecafonico, em particular, na sua obra *Pierrot Lunaire* (1912). Neste período experimental, estabeleceu-se uma conexão de novas ideias sobre o som e a expressão, na linguagem composicional atonal, a qual ofereceu um ponto de encontro às duas técnicas da melodia falada – *Yin Chang* e *Sprechstimme*. Relativamente a esse encontro, verificamos que, o uso não convencional da voz no canto¹⁰⁹, em *Pierrot Lunaire*, ampliou a expressividade de performance vocal, destacando dois aspectos da voz falada, nomeadamente, o aspecto rítmico e percussivo de fala e o aspecto da micro-intonação das inflexões silábicas. Estes dois aspectos foram confirmados, indirectamente, pelo compositor, no prefácio da partitura de *Pierrot Lunaire* (Universal Edition), onde Schoenberg diz:

“The melody given in the Sprechstimme by means for notes is not intended for singing (except for specially marked isolated exceptions). The task of the performer is to transform it into a speech-melody, taking into account the given pitch. This is achieved by: I. Keeping very accurate rhythm, as in singing, without indulging in freedom as in a sung melody; II. Becoming acutely aware of the difference between singing tone and speaking tone: singing tone unalterably stays on the pitch, whereas speaking tone gives the pitch but immediately leaves it again by falling or rising.” (Schoenberg 1914)

¹⁰⁹ Aqui a definição de não convencional é a partir do ponto de vista da concepção musical erudita ocidental antes do século XX.

Tal como *Sprechstimme*, em *Pierrot Lunaire*, o emprego de *Yin Chang* pelo compositor Zhu, na sua Décima Sinfonia, cativou também a flutuabilidade da intonação entre as alturas, na elaboração da melodia falada. No entanto, diferenciado do contexto moderno de *Sprechstimme*, a técnica de *Yin Chang* era uma particularidade da música teatral tradicional e este fenómeno artístico desenvolveu, durante séculos, a questão do contorno tonal de cada sílaba, designado *Yin Qiang* 音腔, nela, cada tom é pensado na forma integral, abrangendo as modulações em altura, intensidade e timbre.

Na notação da melodia falada, verificamos que o compositor Zhu adoptou uma notação composta de três elementos, nomeadamente, alturas e ritmos fixos, alturas e ritmos relativos e linhas gestuais. Esta combinação dos elementos absolutos e flutuantes oferece uma direcção mais aberta à performance da intonação vocal, que se adequa às diferentes exigências, no que diz respeito aos temperamentos emocionais e aos tons da voz; por outro lado, essa liberdade interpretativa está sempre associada com a métrica fixa do poema e sustentado pelo contorno tonal de cada sílaba, os quais estabelecem uma ideia delineada para a definição do tempo pulsado e da direcção de flutuação. Relativamente à notação de *Pierrot Lunaire*, verificamos que, sendo um trabalho experimental para registar a melodia falada, Schoenberg adoptou uma notação convencional, acrescentando, apenas, cruces sobre as notas escritas no pentagrama para assinalar o aspecto oscilante das alturas. Essa dificuldade de definir uma notação para integrar as particularidades de canto e de recitação causou incertezas enquanto performance de *Sprechstimme*, visto que, a exigência de interpretar uma grande variedade tímbrica das intonações vocais não encontra suporte na notação e na experiência interpretativa dos repertórios de ópera e de *lied* do século XIX. Em relação à interpretação de *Pierrot Lunaire*, os autores recentes fizeram estudos aprofundados, comparando as diferentes interpretações discográficas (Rapoport 2004), (Byron 2006). Estes estudos argumentaram as controversias encontradas nas interpretações relativamente à versão cantada e à versão declamada, visando encontrar uma melhor explicação para a interpretação de *Sprechstimme*. Na opinião de Pierre Boulez, o próprio Schoenberg não estava totalmente convencido sobre a precisão da sua notação em relação aos factos vocais actuais. Boulez demonstrou essa evidência argumentando o aspecto diferencial da notação de *Sprechstimme*, na obra *Ode to Napoleon* (1942), um dos trabalhos tardios de Schoenberg, onde as alturas são registadas, no sentido de usar relações intervalares sem a notação de alturas absolutas (Boulez 1986:333). No nosso entender, a

notação e a interpretação da melodia falada está num processo evolutivo, sempre ao empenho da diversidade tímbrica, utilizando-se as características percussivas e ressonantes do instrumento vocal. A respeito dessa evolução, é de salientar que, nas obras vocais dos compositores contemporâneos após Schoenberg, por exemplo, Pierre Boulez (1925) e George Crumb (1929), as combinações entre canto e fala já são registadas com mais pormenorização. Isto é, de acordo com os contornos dos segmentos melódicos e a expressividade que cada compositor quer conceder ao texto, as nuances de *glissando* e *appoggiatura* são notadas com intenções específicas; paralelamente, a precisão tímbrica das intonações vocais é também mencionada com indicações escritas literalmente. Consideramos que a expansão concepcional sobre a notação e a interpretação das diferentes culturas musicais abre um novo horizontal para o tratamento composicional da melodia falada. A respeito dessa ideia, Pierre Boulez mencionou, no seu artigo *Speaking, Playing, Singing*, o seguinte:

"I have done no more than outline the many difficulties encountered on the path between speak and singing. It was Schoenberg's great merit that he faced this fundamental question, though his analysis of vocal phenomena and the virtually unchanged notation that he employed still leave us with problems that cannot be solved until a number of contradictions have been resolved. Far Eastern theatrical practice (the Japanese Noh theatre, among others) has much to teach us by solutions, both stylistic and technical, such as have not yet been discovered in Europe." (Boulez 1986:334).

Ao mesmo tempo que representa as particularidades métrica e fonética do poema como uma pura sonoridade musical, na sinfonia *Rio e Neve* de Zhu Jian-Er, o compositor sensibilizou e interpretou, também, os três estratos da semântica do texto: os sons da natureza, as diferentes perspectivas da imagem e a sublimação espiritual. Por meio desse suporte e alargamento das significações, a criação musical ganhou uma amplificação no seu encanto auditivo. Deste modo, a fragmentação ou distorção destes estratos semânticos, no sentido musical, proporcionaram variedade das expressões poéticas à estruturação da sinfonia. Relativamente à mutualidade entre a poesia e a música, tanto Schoenberg como Boulez manifestaram o interesse pelo emprego do poema na estruturação da forma musical. Schoenberg descobriu a construção de grandes formas na sequência de um texto ou de um poema, no período pré-serial (Winn 1981:309). Boulez considerou que estabelecer uma compreensão directa da música sobre o poema, tendo um processo de permutação a partir

da retórica à morfologia, garante a transição irrepreensível de uma linguagem para outra. Boulez esclareceu, ainda, que, essa transição ou comunicação é estabelecida por meio da estrutura, a qual forma a base de conjuntos valiosos e duradouros. Por conseguinte, entende-se que o poema é apreciado, na criação musical, como um parâmetro fundamental que se relaciona com dois momentos, nomeadamente, a expressão directa do ritmo e da sonoridade verbal, e, a expressão indirecta, reflectida na semântica que o texto poético evoca, através da emissão instrumental (Boulez 1986:196). No caso da sinfonia *Rio e Neve*, encontramos, precisamente, esta importância do papel do poema na estruturação de todo o discurso musical. Por isso, no primeiro ponto do presente capítulo, iremos fazer uma breve contextualização sobre a poesia da dinastia *Tang* e a sua forma métrica e fonética; seguidamente, analisaremos a métrica e a fonética do poema *Rio e Neve* e a sua inserção na linha vocal; dissertaremos, também, sobre os três estratos semânticos do poema e a sua representação musical; finalmente, iremos fazer um breve estudo comparativo entre *Rio e Neve* de Zhu Jian-Er e as três obras dos compositores ocidentais, designadamente, *Pierrot Lunaire* de Arnold Schoenberg, *Le Marteau Sans Maître* de Pierre Boulez e *Ancient Voices of Children* de George Crumb, no sentido de ver como estas composições tratam a relação entre fala e canto, e, entre voz e instrumento.

Ao lado da recitação do poema está a sonoridade de *Gu Qin*. Não é por acaso que a música de *Gu Qin* foi considerada por Robert Hans van Gulik como a versão musical das produções poéticas (Gulik 1969), visto que a interpretação do instrumento esteve ligada ao canto poético há mais de dois mil anos. Esta longa história marcou um estilo musical dos literatos, designado por *Wu Ren Yin Yue* 文人音乐, que era a parte essencial da música tradicional. As músicas de *Gu Qin* são uma referência da inspiração sobre as intonações vocais. Verificámos, por exemplo, que, na interpretação do instrumento, existe, na execução da mão esquerda, uma característica designada *Zou Yin* 走音¹¹⁰. Esta contém diversas posições gestuais para manobrar a vibração das cordas depois de um ataque, as quais criam oscilações sonoras no contorno das frequências sobre as notas pisadas; ou seja, essas oscilações produzem nuances no ritmo e na altura que embelezam as notas principais da linha melódica. Os intérpretes de *Gu Qin* defendem, na criação dessas sonoridades, a ideia do “vazio” – alturas flutuantes, que contrasta com os sons “sólidos” – alturas fixas.

¹¹⁰ Traduzido para português é o andamento de som.

Portanto, a beleza é escondida depois do ataque do som, visto que a procura das diferentes vibrações provenientes dos sons “sólidos” produz metamorfoses tímbricas que se apresentam como rimas musicais. Para além desta característica podemos encontrar, na interpretação de *Gu Qin*, outros timbres, tais como sons harmónicos e sons ruidosos. É de realçar que o repertório tradicional de *Gu Qin* é registado em notação escrita literal, a qual comenta os modos de execução, incluindo a afinação, a dedilhação das duas mãos e as posições no instrumento para a obtenção dos diferentes timbres. Paralelamente, essa notação contém, muitas vezes, registos literários sobre a música, abrangendo o poema em que a música se inspirou ou, então, as apreciações dos sons e as expressões sentimentais dos músicos, no acto da interpretação. Esse dom poético de *Gu Qin* foi também apresentado na sinfonia *Rio e Neve*. O compositor citou um tema antigo da música de *Gu Qin* – *Mei Hua San Nong* 梅花三弄¹¹¹ que descrevia o encanto da flor de ameixoeira¹¹². O fascínio pela flor da ameixoeira foi recordado pelos literatos, durante uma longa história cultural, tanto na música como na poesia e na pintura, abrangendo as dinastias de *Tang* 唐, *Song* 宋, *Ming* 明 e *Qing* 清. Na verdade, para os literatos, a flor de ameixoeira é como um símbolo da dignidade, cuja característica de persistir ao frio e à neve se apresenta como a metáfora da personalidade nobre que os literatos tradicionais tanto apreciaram nas suas obras. Tal como os antepassados, Zhu comoveu pela pureza e persistência da flor; o tema *Mei Hua San Nong* foi utilizado na sinfonia, não só pela sua forma de variação e pelo seu especial tratamento dos sons harmónicos, mas também pelo espírito que ela assumiu, ressoando com a metáfora do poema *Rio e Neve*. De modo que, no segundo ponto do presente capítulo, iremos falar, em primeiro lugar, da ligação entre o *Gu Qin* e a poesia; em segundo lugar, apresentaremos as particularidades da interpretação de *Gu Qin*, nomeadamente, a afinação, a dedilhação e as técnicas de ataque de *glissando* e *vibrato*; em terceiro lugar, analisaremos a execução de *Gu Qin* na sinfonia, nomeadamente no lado musical, no que respeita à afinação específica, às diversas técnicas de ataque para a obtenção dos timbres e ao tema *Mei Hua San Nong* na forma estrutural da sinfonia; no lado poético, penetraremos na ressonância espiritual entre as três obras produzidas em diferente espaço-tempo: o tema *Mei Hua San Nong*, na dinastia *Jin* 晉 (265-420), o poema *Rio e*

¹¹¹ Três variações da flor de ameixoeira.

¹¹² Acerca deste tema podemos encontrar, na notação *Shen Qi Mi Pu* 神奇秘谱 (1425) da dinastia *Ming* 明, um registo literário que conta a origem da sua criação.

Neve, na dinastia *Tang* (618-907) e a sinfonia *Rio e Neve*, no século XX.

Podemos afirmar que a sonoridade orquestral da sinfonia concedeu um espaço auditivo específico onde os timbres recriados dos instrumentos ocidentais se interagem com as características sonoras da recitação do poema e da execução de *Gu Qin*, demonstrando uma sintonização entre os valores da música tradicional chinesa e as concepções contemporâneas da música erudita ocidental. Tal como Pierre Boulez tinha referido, no seu livro *A Música Hoje*, as concepções da música contemporânea têm capacidade para integrarem as ideias mais divergentes (Boulez 2002). Estes aspectos da interacção e da integração são verificados, sobretudo, pelas organizações do som e do tempo. No primeiro caso, o compositor Zhu Jian-Er criou a matriz da sinfonia baseada numa série de doze sons cromáticos, aplicando, na série original, a técnica de complementação, permutação ou combinação. Podemos encontrar agrupamentos das escalas típicas, utilizadas na música tradicional chinesa, nomeadamente a pentatónica, a diatónica *Ya Yue Yin Jie* 雅乐音阶 e a de tons inteiros. O interessante é que a ordenação da série original foi inspirada pela afinação de um conjunto de sinos, construído no ano 433 a. C., designado *Zeng Hou Yi Bian Zhong* 曾侯乙编钟. A preferência pelos dois intervalos, o de quinta perfeita e o de terceira maior, na constituição desta afinação, deu origem à criação dos três subconjuntos de tetracordes, na série original: [0,2,7,9], [4,6,11,1] e [8,10,3,5]. Os dois últimos subconjuntos são transposições do primeiro, e, dentro de cada subconjunto, verificam-se duas relações intervalares possíveis, uma vista como duas quintas perfeitas sobrepostas e a outra como uma sequência de segunda maior – quarta perfeita – segunda maior. Esta organização da série apresenta um aspecto bastante simétrico que ofereceu uma maior memória auditiva, causada pelos números restritos da transposição e da inversão. Seguidamente, Zhu seleccionou, de forma objectiva, o grupo intervalar da série original e das séries derivadas para criar as notas sucessivas, na linha horizontal, e os acordes simultâneos, na linha vertical. Estes foram utilizados de acordo com as diferentes necessidades da obra, tanto pela criação dos motivos, como pela criação dos sons complexos para a dinamização no nível acústico. Para além disso, as passagens de sons deslizantes são também utilizadas, bem como os sons harmónicos, de forma a tirar mais partido da curva vibratória. Os sons com registos extremos e sons percutidos, ou seja, os “sons ruidosos”, são utilizados de modo a enriquecer a paleta tímbrica. No segundo caso, a

organização do tempo, Zhu recorreu a uma flexibilidade métrica e rítmica, mas sempre limitado ao controlo. Por exemplo, ao utilizar a *Senza Misura* num segmento musical, é-lhe indicada, uma duração certa, em segundos, que define o tempo da entrada de cada naipe; ou então, ao invocar uma execução não sincronizada, entre vários instrumentos, com a distribuição de figuras rítmicas regulares, que só se diferenciam no tempo de ataque. A flexibilidade rítmica é verificada, ainda, no efeito da improvisação que atribui a um instrumento a liberdade rítmica, no entanto, é controlada, verticalmente, pelos outros instrumentos que contêm métricas e ritmos bem definidos. Este tipo de flexibilidade/controlo está relacionado com as métricas e ritmos conservados nas óperas tradicionais chinesas, designado por *Ban Shi* 板式. Este último assunto, bem como os listados mais acima, respeitantes à organização do som e do tempo, serão aprofundados no terceiro ponto do presente capítulo. No mesmo ponto, estudaremos a forma estrutural da obra.

1. Rio e Neve: o ponto de convergência entre o texto e a música

1.1. Contextualização da poesia Tang

Tal como a civilização antiga da Grécia, na China antiga, a poesia e a música foram consideradas pelos antigos literatos como dois elementos essenciais na educação do homem, os quais contribuem para a formação da qualidade individual, em criação, em expressão e em agilidade de raciocínio. Verificando a ligação entre a poesia e a música, na elaboração da antologia mais antiga da poesia chinesa *Shi Jing* 诗经, já se encontrava o canto poético¹¹³ (Schwartz 1985:87), (Lu 1998:57-64). Do mesmo modo, olhando para o

¹¹³ Desde o século XI a.C., na dinastia *Xi Zhou* 西周, já existiam produções de cantos poéticos para ligar a letra, a música e a dança litúrgica, que se designava *Li Yue* 礼乐. Essa existência verifica-se no livro *Shi Jing* 诗经, que abrange poemas daquela época até ao período de *Primavera e Outono* 春秋. O livro tem mais do que trezentas canções poéticas, compostas antes do século VI a.C.. A maior parte dos poemas inclui quatro caracteres por verso. Tal como a poesia primitiva das outras culturas, a grande maioria destas canções poéticas estava associada com as danças que representavam diferentes formas de trabalho rituais de fertilidade; uma outra parte abrangia poemas narrativos que glorificavam feitos heróicos e antepassados da família real. Além das duas partes principais, nesta antologia encontra-se também uma colecção de canções folclóricas de diferentes localidades, cuja selecção era feita pelos governantes para seu próprio proveito, sofrendo, por isso, algumas alterações. No entanto, mesmo assim, estas líricas mantêm, perenemente, um realismo admirável. Durante o período dos *Reinos Combatentes* 战国, apesar de não ter um país unificado e pacífico, as pujanças dos diferentes pensamentos filosóficos manifestaram-se, perante difíceis ambientes de guerra, sendo os principais o Moísta, o Taoísta e a Escola *Ru* 儒. Confúcio (551-479 a.C), fundador da escola *Ru* (conhecida, no ocidente, por Confucionismo), foi o filósofo mais importante, neste âmbito histórico, que

percurso histórico da poesia antiga chinesa pós-*Shi Jing* descobriam-se os seus pontos culminantes associados com a música, nomeadamente o estilo *Chu Ge* 楚歌 (a.C.340-278)¹¹⁴, o estilo *Yue Fu* 乐府 (a.C. 206 – d.C. 220)¹¹⁵ e a era mais florescida da poesia – *Tang Shi* 唐诗 (581-960 d.C.). Este último estilo desenvolveu-se a partir do período *Qi Liang* 齐梁 e floresceu na dinastia *Tang* 唐, período que definiu as formas e as regras métricas e fonéticas mais estreitas da poesia. Por isso, este estilo foi considerado como “versos regulares” e designado por *Jin Ti Shi* 近体诗¹¹⁶.

A respeito da elaboração do estilo *Jin Ti Shi* e a questão da sua intonação musical, o autor *Wu Xiang Zhou* 吴相洲 informou-se, minuciosamente, nos registos históricos e nas opiniões dos outros investigadores. No seu livro *Tang Shi Chuang Zuo Yu Ge Shi Chuan Chang Guan Xi Yan Jiu* 唐诗创作与歌诗传唱关系研究, *Wu* considerou que a evolução do estilo *Jin Ti Shi* esteve sempre associada à música. A preocupação de encontrar ritmos musicais na combinação dos quatro tons e da métrica nos versos fez com que a própria estrutura de *Jin Ti Shi* conservasse uma musicalidade interna, a qual se tornou o acto da recitação mais próxima dos sentimentos líricos do poeta. Segundo *Wu*, o estilo *Jin Ti Shi* originou-se a partir da regra de *Yong Ming Ti* 永明体, a qual foi definida por um grupo de poetas, no período *Qi Liang* 齐梁 (479-557d.C.). *Shen Yue* 沈约 (441-513 d.C.) era o poeta mais eminente deste grupo. Em conjunto com outros, *Shen* desenvolveu um esquema fonético que apurou os quatro tons da língua mandarim e aperfeiçoou os princípios da métrica, sobretudo nas combinações entre as consoantes, as rimas e os tons de sílaba (*Wu* 2004:73-163). Para além disso, este esquema restringia também a representação retórica, nomeadamente a aplicação da antítese no planeamento dos tons entre cada dístico e, por

desempenhou o papel de promotor e de defensor de *Li Yue*, empenhando-se em manter alguns princípios deste antigo sistema.

¹¹⁴ *Chu Ge* é uma nova modalidade de canto poético que abandonou a forma clássica de quatro caracteres por verso, utilizada nos poemas de *Shi Jing*, e que adoptou uma forma mais livre, utilizando versos de comprimentos irregulares, de acordo com a necessidade rítmica e expressiva da frase. Este estilo foi desenvolvido no período dos *Reinos Combatentes* e especificamente na zona de *Chu*.

¹¹⁵ O *Yue Fu* surgiu na corte da dinastia *Han* 汉, onde começou a existir um funcionário oficial para a selecção e produção dos cantos poéticos e a sua existência foi confirmada na colecção *Yue Fu Shi Ji* 乐府诗集 organizado por *Guo Mao Qian* 郭茂倩 na dinastia *Song* 宋. Nesta colecção dos cantos poéticos conservaram-se registos dos poemas produzidos com composições de instrumentos musicais, onde as suas formas apresentavam principalmente duas vertentes, uma caracteriza-se pela forma livre, designado *Za Yan Ti* 杂言体; outra caracteriza-se pela ordenação métrica regular com rimas combinadas entre cada dois versos, designado *Wu Yan Ti* 五言体.

¹¹⁶ *Ji Ti Shi* marca a forma clássica da poesia que faz a distinção entre a forma antiga que se designa *Gu Shi* 古诗.

outro lado, era acompanhado por um paralelismo, tanto no sentido de conteúdo como na estrutura gramatical. Progressivamente, estas regras vieram fixar as formas do estilo *Jin Ti Shi*, designadamente as formas *Wu Yan Jue Ju* 五言绝句, *Qi Yan Jue Ju* 七言绝句, *Wu Yan Lu Shi* 五言律诗 e *Qi Yan Lu Shi* 七言律诗.

Após a fase da averiguação fonológica, os poetas do período de *Tang Florescente* 盛唐 e de *Tang Mediana* 中唐 foram, especialmente, dotados em cativar diferentes concepções estéticas e filosóficas enquanto elaboração do poema; paralelamente a esta propícia produção, sucedeu-lhe a sua divulgação como um acto habitual e importante na vida quotidiana da população. Baseados nos registos sobre a história da poesia *Tang Shi*, recitados no mesmo livro de Wu Xiang Zhou (Ibid. 216-249), constatamos que os pensamentos desta época tiveram reflexões, nomeadamente na relação entre a fonologia e o conteúdo textual, na conexão entre a emoção e a idealidade e na destinação da linguagem poética, repensando a questão da ligação entre o popular e o requintado. Apoiada nestas reflexões, parece que existia uma tendência da linguagem poética a entregar-se numa forte pujança de procurar a conjugação dos objectos da natureza com os sentimentos suscitados através da captura e da vivência destas; simultaneamente, a metáfora filosófica e moral revelou, também, de um modo acessível e sem ornamentos, o trajecto da descrição poética. É de salientar, no período *Tang Florescente*, o poeta mais brilhante desta época, Li Bai 李白. A linguagem do poeta manifestava-se de forma inartificial, baseada na junção ideal entre a estima do povo e o requinte da corte. Ele considerava, ainda, que a linguagem literária teria de sublimar as razões da pureza natural e da simplicidade espontânea. No período de *Tang Mediana*, a ideia de enunciar a sabedoria filosófica e moral, através da linguagem mais demótica, desenvolveu, por um lado, pelo grupo poético de Yuan Zheng 元镇 e Bai Ju Yi 白居易 que repensou a produção das canções refinadas da corte e estabeleceu uma forma de criar novos temas através da selecção das cantigas, designadamente *Xin Yue Fu* 新乐府, que revelou um realismo sobre a vida e as emoções do povo perante uma sociedade que se encontrava em reforma; por outro, o grupo conduzido por Han Yu 韩愈 e Liu Zong Yuan 柳宗元 pretendia valorizar a forma da prosa antiga com a intenção de encontrar a beleza fonética sem prejudicar a descrição natural do conteúdo.

1.2. A métrica e a fonética da poesia Tang

Os poemas de Tang, na sua maior parte, foram elaborados no estilo *Jin Ti Shi*; as

formas deste estilo fixam-se tanto na porção do verso como no número de caracteres por verso. Exemplificando, na forma de *Wu Yan Jue Ju*, a estrutura é apresentada por quatro versos e cada verso é constituído por cinco caracteres; tal como *Wu Yan Jue Ju*, a estrutura de *Qi Yan Jue Ju* inclui também quatro versos, no entanto, cada verso é constituído por sete caracteres. Os números de caracteres, nos versos de *Wu Yan Lu Shi* e *Qi Yan Lu Shi*, são idênticos aos de *Jue Ju* 绝句, apenas aumenta o número de versos que, geralmente, pode alcançar os oito. Todavia, é também possível encontrar o *Lu Shi* 律诗 que contém mais versos.

Na língua chinesa, como os caracteres são monossilábicos, para avaliar a duração e a intensidade de uma sílaba, actualmente, são verificados três elementos, nomeadamente a consoante inicial *Sheng Mu* 声母, a parte rima¹¹⁷ *Yun Mu* 韵母 e o tom *Sheng Jiao* 声调. No caso das sílabas que não contêm a consoante inicial, estas são consideradas como zero inicial *Ling Sheng Mu* 零声母¹¹⁸. No período do estilo *Ji Ti Shi*, já havia uma tabela fonológica designada *Yun Jing* 韵镜 que explicava, minuciosamente, sobre os ataques iniciais, os grupos da parte rima e os contornos dos tons. Dentro dessa tabela, as consoantes iniciais eram consideradas em quatro séries, designadamente *Quan Qing* 全清 – voz silenciosa, *Ci Qing* 次清 – voz silenciosa e aspirada, *Quan Zhuo* 全浊 – voz soante e *Ci Zhuo* 次浊 – voz nasal ou corrente. Esta divisão obedecia ao grau de vibração de corda vocal e ao uso, ou não, de aspiração enquanto pronúnciação de consoante. A tabela de *Yun Jing* contém também uma divisão dos graus da parte rima. De salientar que, sendo a parte fundamental de uma sílaba, a parte rima pode conter um som intermédio, uma ou duas vogais e uma coda. O som intermédio e a coda são facultativos, as suas presenças definem o comprimento da sílaba e alteram o timbre da vogal principal (Pulleyblank 1998:200-216). Por esta razão, na tabela de *Yun Jing*, a parte rima foi classificada em diversos graus, os quais deram origem a *Si Hu* 四呼 na fonologia da língua moderna, nomeadamente *Kai Kou Hu* 开口呼 – exalação aberta, *He Kou Hu* 合口呼 – exalação fechada, *Qi Chi Hu* 启齿呼 – exalação sibilar e *Cuo Kou Hu* 撮口呼 – exalação labial. De um modo geral,

¹¹⁷ A parte rima é a tradução da palavra chinesa *Yun Mu* 韵母, a qual inclui as três partes de uma sílaba: a parte intermédia, a vogal e a coda. Salientamos que esta se distingue da rima vocálica que, geralmente, marca as consonâncias no final de versos.

¹¹⁸ Para consulta do termo zero inicial, ver o livro da fonologia *Sheng Yun Xue* 声韵学 do autor Zhu Jia Ning 竺家宁 (Zhu 2009:30).

salvaguardando alguns casos específicos a nível fonético, a exalação aberta é definida pela ausência de *u* na vogal ou de *i, u, y* na intermédia. Ao contrário do primeiro, a exalação fechada é marcada pelo uso de *u*, na vogal ou intermédia, o que tornou o timbre da vogal mais escuro, comparando com os que não contêm *u*. A exalação sibilar é restringida pelo uso de *i*, na vogal ou na intermédia. Comparando com outras exalações, esta apresenta um timbre mais incisivo. A exalação labial é limitada pelo uso de *y, ü*, na vogal ou na intermédia.

O quadro que apresentamos a seguir dá uma ideia da divisão das exalações: o lado esquerdo expõe o alfabeto fonético internacional, e, entre parênteses, encontramos o alfabeto *Pin Yin* 拼音 (Quadro III-1):

Quadro III-1. Divisão das 4 exalações (Lin, Wang 1995:140)

Exalação Aberta	Exalação Fechada	Exalação Sibilar	Exalação Labial
a(a)	u(u)	i(i)	y(ü)
O (o)	ua(ua)	ia(ia)	
ɤ (e)	uo(uo)	iɛ(ie)	yɛ(üe)
ai(ai)	uai(uai)		
ei(ei)	uei(ui)		
au(ao)		iau(iao)	
ou(ou)		iu(iou)	
an(an)	uan(uan)	iɛn(ian)	yɛn(yan)
ən(en)	uən(un)	in(in)	yn(ün)
ɑŋ(ang)	uɑŋ(uang)	iɑŋ(iang)	
əŋ(eng)	oŋ(ong)	iŋ(ing)	ioŋ(iong)

Se as divisões das diferentes intensidades das consoantes iniciais e das diferentes durações e timbres das rimas já definem a duração e a intensidade de uma sílaba, não é menos verdade que os tons que contornam diferentes alturas da intonação, marcam, também, a sua importância na verificação da tensão silábica. Na tabela de *Yun Jing* existia a divisão dos quatro tons da intonação, designadamente *Ping* 平 – tom plano, *Shang* 上 – tom subido, *Qu* 去 – tom partido e *Ru* 入 – tom penetrado.

No entanto, o estudo sobre a combinação destes quatro tons com a parte de consoante inicial e da rima desenvolveu-se, a partir do estilo *Yong Ming Ti* até ao estilo *Jin Ti Shi*, onde se esclareceram as regras, designados *Ping Ze* 平仄 (Wu 2004). Por um lado, o *Ping* e o *Ze* representavam dois graus dinâmicos distintos que dividiam a intonação entre límpida e turva, serena e compulsiva. De acordo com essa divisão, o tom *Ping* permanecia no nível *Ping*, representando uma intonação estável e sem existência de saltos de altura. Os restantes três tons ficavam no nível *Ze*, interpretando intonações flutuantes com movimentos convulsivos; entre estes, o tom *Shang* representava um movimento turvado que desce e sobe entre os registos graves e agudos, o tom *Qu* representava um movimento descendente distinto, a partir do registo agudo para o registo grave, e o tom *Ru* representava o movimento apressado com interrupção. Por outro, as regras *Ping Ze* procuravam a heterogeneidade dos sons, nos versos, através da escolha alternativa entre os diferentes níveis de ataque, de exalação e de tom. Verificamos esta característica nas oito cláusulas indicadas pelos poetas dessa época, que resumimos nos três pontos essenciais: não duplicar os mesmos sons no início e final dos versos do mesmo dístico; não usar, sequencialmente, as mesmas consoantes e vogais; não repetir a vogal da rima vocálica, nas restantes sílabas, para além do fim do verso.

Na fonética moderna chinesa, designada de *Pin Yin* 拼音, os quatro tons são simbolizados de acordo com os movimentos da intonação que se apresentam no quadro seguinte (Quadro III-2):

Quadro III-2. Quatro tons da fonologia *Ping Yin*

Yin Ping	Yang Ping	Shang	Qu
-	/	∨	\

Entre estes sinais, - e / representam as articulações do nível *Ping*, e ∨ e \ representam as articulações dos nível *Ze*; no entanto, quando encontrar o sinal / numa sílaba rápida e interrompida, tem de considerá-lo como *Ze*. Este aspecto chamado *Ru* fazia parte dos quatro tons, na prática do estilo *Jin Ti Shi*.

A par dessas determinações sobre as propriedades fonéticas da sílaba, sugeriram os

modos de *Ping Ze Pu* 平仄譜 que marcavam a métrica de versos. Nesses modos, as monossílabas já eram agrupadas em ritmo de dois que empregavam, sucessivamente, os tons de *Ping Ze*. Exemplificando, na composição de um verso de cinco caracteres, a métrica da sílaba dividia-se em 2+2+1 ou 2+1+2. Estas duas foram derivadas, através da alteração dos tons, em quatro formas rítmicas básicas: 平平仄仄平, 平平平仄仄; 仄仄仄平平, 仄仄平平仄. Do mesmo modo, na composição de um verso de sete caracteres, a métrica de sílaba divide-se em 2+2+2+1 ou 2+2+1+2, sendo estas derivadas, também, em quatro formas rítmicas básicas: 仄仄平平仄仄平; 仄仄平平平仄仄; 平平仄仄仄平平; 平平仄仄平仄仄¹¹⁹. A partir de um princípio, podemos considerar que o nível *Ping* apresenta uma intonação estável e longa e o nível *Ze* uma intonação instável e breve. Todavia, na questão da duração de cada sílaba, não se deve dividir de modo tão rígido, pois o ser longa ou breve tem a ver, também, com o agrupamento rítmico de sílaba dentro do verso; ou seja, uma sílaba *Ze* pode apresentar uma duração longa, se estiver na divisão rítmica monossilábica; do mesmo modo, uma sílaba *Ping* pode apresentar uma duração mais curta, se estiver na divisão rítmica dissilábica e tiver uma tensão vocal menos activa, comparando com a outra sílaba do mesmo grupo. Para além disso, as rimas vocálicas, no final do verso, também marcam uma duração longa, independentemente de serem *Ping* ou *Ze*. Referindo a particularidade da rima vocálica final, estas aparecem nos números pares de verso, exceptuando o verso inicial que está aberto à aplicação ou não da rima. Geralmente, as rimas vocálicas finais contêm tons do nível *Ping* nos modos de *Ping Ze Pu*, salvaguardando as situações em que os poetas preferiam o nível *Ze*, caso em que, nos números ímpares do verso, os tons finais teriam de ser *Ping*, contrapondo-se às do nível *Ze*.

Sabendo que há mais probabilidade de combinação dos tons para além dos modos básicos, os poetas da época definiram também as regras alternativas, tal como *Niu Jiu* 扭救 – o salvamento torcido. Isto é, nos poemas de *Jue Ju* e *Lu Shi*, em cada dístico existe uma relação antitética na combinação dos tons da intonação. Portanto, se uma sílaba do primeiro verso não estiver no tom certo, comparando com a da forma básica, esta pode ser salva pela sílaba correspondente no segundo verso, desde que a segunda fique no tom oposto da primeira¹²⁰. É de realçar que o modo de antítese aparece, frequentemente, na

¹¹⁹O carácter *Ping* 平 representa os tons mais planos, enquanto que o carácter *Ze* 仄 representa os tons mais dinâmicos.

¹²⁰ Para consultar as regras alternativas de *Niu Jiu* 扭救, ver a tese de Lin Zheng San (Lin 1991).

combinação dos tons de acordo com o agrupamento rítmico. Verificando, por exemplo, num dístico, o primeiro verso contém a ordem do agrupamento dos tons de 平平仄平平, então, no segundo verso, a ordem aparece com agrupamentos dos tons opostos de 仄仄平平仄. Simultaneamente, do planeamento de antíteses na combinação dos tons existe também o modo de paralelismo na descrição de conteúdo e na parte gramatical, baseado no mesmo agrupamento rítmico dos tons, dando, assim, uma forma simétrica ao poema.

Concluindo os factores acima referidos, consideramos que a definição métrica do poema *Jin Ti Shi* se baseia nas formas que definem o número de verso e o número de sílabas usados em cada poema. Esta fixação movimenta-se, condicionalmente, pelo agrupamento rítmico de sílabas entre os níveis de *Ping Ze*, pela relação retórica de antíteses e pelo planeamento de rimas vocálicas entre os versos. Paralelamente, a métrica é, igualmente, condicionada pelos diferentes graus do ataque inicial, do comprimento e timbre da parte rima e dos tons de cada sílaba.

1.3. Significado do poema Rio e Neve na Décima Sinfonia

1.3.1. A métrica e a fonética do poema na criação da melodia falada

O poema *Rio e Neve* foi composto na forma de *Wu Yan Jue Ju*, a qual determina o comprimento do poema em quatro versos e o comprimento de verso em cinco caracteres. Simultaneamente, os versos são divididos em dois dísticos, sendo os cinco caracteres agrupados em ritmos de 2+2+1, o que altera, sucessivamente, os níveis de *Ping* e *Ze* (Quadro III-3). Verificamos que os tons utilizados, no primeiro e no terceiro versos, não seguiram, totalmente, os modos básicos de *Ping Ze Pu*, o que causa uma combinação antitética parcial entre os tons; ou seja, o agrupamento rítmico inicial de cada verso exhibe uma combinação antitética, enquanto o segundo agrupamento rítmico de cada verso não apresenta esta relação. Esta liberdade vem pela característica artística do poeta Liu Zong Yuan, lembrando que Liu foi mentor de uma corrente poética, no período de *Tang Mediana*, que apelava à ideia de conservar a beleza fonética sem prejudicar a descrição natural do conteúdo. De mencionar, ainda, que o poeta destacava-se, principalmente, pela escrita de prosas paisagísticas e apologais, acumulando, assim, uma maior abertura enquanto elaboração do poema.

Quadro III-3. A estrutura métrica e fonética do poema

Tons	— —	∨ —	✓
Sílabas	QianShan	NiaoFei	Jue,
Caracteres	千 山	鸟 飞	绝,
<i>Ping Ze</i>	平 平	仄 平	仄
Tons	∖ ∖	✓ —	∖
Sílabas	WanJing	RengZong	Mie.
Caracteres	万 径	人 踪	灭。
<i>Ping Ze</i>	仄 仄	平 平	仄
Tons	— —	— ∖	—
Sílabas	GuZhou	SuoLi	Weng,
Caracteres	孤 舟	蓑 笠	翁,
<i>Ping Ze</i>	平 平	平 仄	平
Tons	✓ ∖	✓ —	∨
Sílabas	DuDiao	Han Jiang	Xue.
Caracteres	独 钓	寒 江	雪。
<i>Ping Ze</i>	仄 仄	平 平	仄

Todavia, para além da livre escolha dos tons no primeiro e no terceiro versos, o poema seguiu a forma de *Jue Ju*, sobretudo na combinação heterogénea das consoantes iniciais e das rimas silábicas, em cada verso. No caso da combinação das consoantes iniciais, o planeamento das quatro séries de ataques é apresentado, alternadamente, em cada sílaba ou entre duas sílabas, como se pode ver no quadro seguinte (Quadro III-4):

Quadro III-4. Análise do grau de intensidade das consoantes iniciais

Silenciosa Aspirada	Silenciosa Aspirada	Sonante Nasal	Sonante	Silenciosa Aspirada
Silenciosa	Silenciosa Aspirada	Silenciosa	Sonante	Sonante Nasal
Sonante	Silenciosa Aspirada	Silenciosa Aspirada	Sonante Nasal	Sonante Nasal
Sonante	Sonante	Silenciosa Aspirada	Silenciosa Aspirada	Sonante

No caso da combinação das rimas silábicas, o planeamento dos quatro graus de exalação são também apresentados, alternadamente, em cada sílaba, o que pode observar no quadro seguinte (Quadro III-5):

Quadro III-5. Análise do timbre das *partes rima*

Sibilar	Aberta	Sibilar	Aberta	Labial
Aberta	Sibilar	Aberta	Fechada	Sibilar
Fechada	Aberta	Fechada	Sibilar	Aberta
Fechada	Sibilar	Aberta	Sibilar	Labial

Partindo da leitura dos três quadros em cima expostos, podemos chegar a uma parte da conclusão sobre a intensidade, o timbre e a duração de cada sílaba, mas, para se definir melhor a duração, temos que verificar, ainda, os três componentes da rima silábica. Realce-se que uma sílaba, se tiver uma vogal na parte intermédia e uma vogal dupla na parte núcleo, tal como “uai”, é considerada “pesada”, ou seja, tem uma duração longa. Do mesmo modo, se uma sílaba tiver uma vogal na parte intermédia, uma vogal na parte núcleo e uma ou duas consoantes na parte coda, tal como “iang”, esta sílaba é considerada muita “pesada”. Ao contrário, se uma sílaba tiver só a parte núcleo, tal como “i”, é considerada “leve”, ou seja, tem uma duração curta. Verificando as sílabas apresentadas no poema, encontramos cinco sílabas que contêm mais peso do que as outras, nomeadamente o “niao”, o “jing”, o “zong”, o “weng” e o “jiang”.

Referindo, ainda, sobre a duração, o poema contém uma combinação das rimas vocálicas no final do primeiro, do segundo e do quarto verso, utilizando as vogais duplas:

“ue” e “ie” sobre o tom *Ru*. Estas sílabas são alongadas e, simultaneamente, marcam os tempos de repouso, nos finais dos versos. Numa recitação musical, estes tempos de repouso são, normalmente, preenchidos pelos fragmentos musicais instrumentais, no sentido de colorir o som e a emoção do texto.

Reunindo os factores, em cima referidos, a respeito da métrica e da fonética do poema, encontramos uma relação rítmica entre cada sílaba da seguinte forma¹²¹ (Quadro III-6):

Quadro III-6. A relação rítmica das sílabas do poema

Ritmo	U	—	U	—	—
1º Verso	Qian	Shan	Niao	Fei	Jue
Ritmo	U	—	U	—	—
2º Verso	Wan	Jing	Ren	Zong	Mie
Ritmo	U	—	—	U	—
3º Verso	Gu	Zhou	Suo	Li	Weng
Ritmo	U	—	U	—	—
4º Verso	Du	Diao	Han	Jiang	Xue

Verificando o conteúdo deste quadro, chegamos à conclusão de que o terceiro verso apresenta uma métrica diferente, comparando com os outros. Mas, se verificarmos os tons da intonação do terceiro verso, percebemos que o tom *Qu* da quarta sílaba é o único do nível *Ze* que se destaca no verso, apresentando uma intonação rápida e descendente. Deste modo, este tom marca uma cesura no discurso do verso que é válido com uma duração mais longa do que a própria sílaba. Por isso, o ritmo do verso é modificado, apresentando a mesma métrica dos outros (U — U — —). A par dessa métrica primária, podemos obter ainda uma métrica mais concisa, a qual se baseia no ritmo discursado do verso em que se agrupa as sílabas na forma de 2+2+1. Comparando os vários níveis, nomeadamente o contorno dos tons, a intensidade das consoantes iniciais e a duração da *parte rima*, verificamos que o segundo grupo dissilábico apresenta uma tensão maior do que o primeiro, o que indicia a necessidade de um tempo de pronunciação mais longo. Desta forma, apuramos um modo métrico que se conforma à semelhança do pé métrico grego

¹²¹ Empregamos o símbolo U para a designação de breve, e o símbolo — para a designação de longa. No entanto, a relação de 2:1 (uma longa vale duas breves da métrica antiga grega) não se aplica na nossa análise.

bacchius (U — —), como se pode observar no quadro seguinte (Quatro III-7):

Quadro III-7. O modo métrico sobre o ritmo discursado do poema

Métrica	U	—	—
Grupo silábico do 1º verso	QianShan	NiaoFei	Jue
Grupo silábico do 2º Verso	WanJing	RenZong	Mie
Grupo silábico do 3º Verso	GuZhou	SuoLi	Weng
Grupo silábico do 4º Verso	DuDiao	HanJiang	Xue

Esta métrica do verso aparece, continuamente, na criação das linhas melódicas vocais da sinfonia, apresentando a junção dos dois contrários na organização rítmica: improvisação/controlo. Isto é, para poder destacar o contorno tonal da intonação que demonstra os pormenores tímbricos de cada sílaba, o compositor aplicou uma notação gráfica que utiliza a combinação entre as durações e as alturas fixas ou não fixas e as linhas gráficas, permitindo, assim, um aspecto improvisante na interpretação vocal. Por outro lado, a métrica fixa trazida pela própria estruturação do poema (U — —) vem estabelecer um tempo pulsado no interior da criação melódica, que, apesar do compasso ser indeterminado (*sensa misura*) e o ritmo ser combinado entre durações fixas e gestos curvados ou ondulados, a sensação auditiva consegue captar o tempo pulsado fixo: curto — longo — longo.

Na sinfonia, o poema foi interpretado três vezes, salientando-se que, na última apresentação, o texto apareceu, parcialmente, só com o segundo dístico. É de realçar que apesar de cada interpretação conter emoções e alusões diversas, a propriedade métrica e fonética do poema foi-se mantendo em todas as interpretações. Podemos dizer que essa propriedade atribuiu o fundamento para a criação das melodias de *Yin Chang* (canto recitado). Por outro lado, a compreensão semântica do texto e as associadas deste, nomeadamente o temperamento, a expressão e a emoção da palavra, deixaram um espaço de imaginação para que o compositor pudesse criar de forma variada, manipulando os elementos musicais. De acordo com este princípio, o texto foi cantado e recitado pelos três registos e timbres vocais da Ópera de Pequim; paralelamente, estas interpretações vocais foram realçadas pelos diferentes tempos, intensidades, texturas e cores tímbricas da

orquestra. Nos próximos parágrafos, analisaremos a questão de como o compositor submeteu a métrica e a fonética do poema, nas partes do canto recitado, e como é que o compositor criou as variações interpretativas para representar emoções e temperamentos contidos no texto poético.

Na primeira apresentação, o canto recitado inicia-se num ambiente sereno, interpretado pela sonoridade longínqua e límpida sobre a dinâmica de pianíssimo e no tempo lento de $\text{♩} = 40$. Esta sonoridade é preparada em três camadas: pela enunciação das duas quintas perfeitas executadas nos sons harmónicos de *Gu Qin*, pela execução do *heptachord* divididos em várias quartas perfeitas e sustentadas com o pedal, nos registos extremos dos instrumentos de cordas entre o *Dó* mais grave do contrabaixo e o *Dó* harmónico do violino, e pela execução do *Tam-tam*. Este planeamento sonoro é rico na criação das ressonâncias harmónicas, especificamente as ressonâncias das notas de *Dó*, *Sol* e *Lá* (compassos 33 e 34) (exemplo III-1). A linha melódica do canto recitado começa, precisamente, pela repetição da nota *Lá4*, que representa a intonação contida e plana do tom *Ping* das primeiras duas sílabas. Segue-se uma linha curvada que indica o abandono da nota *Lá4* com um *glissando* curvado que sobe até *Dó5*, gesto gráfico que representa a intonação hesitante do tom *Shang* da terceira sílaba. A localização de *Dó5*, a nota mais aguda de toda a parte vocal, representa o voo de pássaro; paralelamente, esta nota é acentuada na dinâmica *mf* e vibrada na ressonância com o pedal executado nos instrumentos de cordas, o que dá ênfase às duas características fonéticas da quarta sílaba, nomeadamente na intonação estável do tom *Ping* e na tensão da sílaba que é marcada pela forte consoante inicial e pela exalação aberta da parte rima. A frase musical é terminada por outro gesto gráfico, apresentado pelo movimento descendente e rápido a partir da nota anterior que acaba, subitamente, por uma ligeira subida. Este movimento determinado e interrompido representa o tom *Ru* da última sílaba do primeiro verso, que, ao mesmo tempo, marca uma rima vocálica, a qual é prolongada pelo harpejo descendente, executado pelas sete cordas soltas de *Gu Qin*, correspondendo estas ao *heptachord* executado, anteriormente, pelos instrumentos de cordas. Este movimento harpejante faz também a ligação entre o primeiro e o segundo verso, sendo os dois versos considerados como um dístico. De salientar ainda que, apesar do compasso estar marcado como *senza misura*, a métrica do verso está presente, nesta frase musical, pela sintonização entre a distância calculada de cada gesto da notação gráfica e o ritmo discursado do verso, exceptuando a última sílaba, visto que o ritmo

alongado não é revelado na notação gráfica, mas no preenchimento harpejante de *Gu Qin* (compasso 35) (Exemplo III-2).

The image shows a handwritten musical score for measures 30-34 of Zhu Jian-Er's Tenth Symphony. The score is written on multiple staves, including strings (VI.I, VI.II, VI.III, VI.IV, VI.V, VI.VI), woodwinds (Fl., Clar., Bassoon, Oboe, Horn, Trumpet, Trombone, Tuba), and percussion (Tape, Gu Qin, Crotale). The notation is dense with slurs, ties, and performance instructions. A circled measure number '5' is visible in the center of the page. The score includes dynamic markings such as 'poco', 'dim.', 'p', and 'pp'. The notation is handwritten and includes various musical symbols and markings.

Exemplo III-1. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc [30-34]

Exemplo III-2. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [35-36]

Diferenciada da sonoridade límpida e consonante da primeira frase, a orquestração da segunda frase musical é criada na procura do lado ruidoso do som. Esta sonoridade é apresentada, por um lado, na percussão, com a escova metal a bater no tímpano, por outro, nos naipes de viola, violoncelo e contrabaixo, com os sons oscilantes entre o conjunto dissonante de 4-9 e o conjunto menos dissonante de 4-22¹²². A intonação turvada com o movimento rápido e descendente no tom *Qu*, das primeiras sílabas do segundo verso, aparece, precisamente, logo depois desse momento desarmonioso. Seguidamente, o aparecimento da nota repetida *Lá2* marca a intonação estável e plana do tom *Ping* da terceira e da quarta sílabas. Este momento é assinalado, também, pela ausência da sonoridade desarmoniosa da orquestra. O abandono da nota *Lá2* e o gesto ondulado

¹²² Empregamos, aqui, a tabela “Pitch-set-classe”, de Allen Forte, para a identificação dos conjuntos. O nível de consonância e dissonância dos conjuntos são verificados, nessa tabela, pela existência do vector intervalar.

descendente representam a intonação abalada do tom *Qu* da quinta sílaba. Esta sílaba marca a rima vocálica, no final do segundo verso. Aqui, a vogal dupla “ie” da rima é sustentada por um riso sardónico na voz e prolongado pelo efeito tímbrico seco e maquinal de vibraslap. Tal como a primeira frase musical, a métrica do verso está presente, também, pela sintonização entre a distância calculada de cada linha gestual e o ritmo discursado do poema (compasso 36) (Exemplo III-2)

A intonação repetida no tom *Ping* do terceiro verso marca o momento mais estável e tranquilo do poema, que é representada na linha musical pelo uso repetido da nota *Dó5*. Esta característica tímbrica é pré-enunciada, por um lado, pelos dois intervalos de quinta perfeita e de quarta perfeita, executados nos harmónicos de *Gu Qin*; por outro, pela textura orquestral, nomeadamente nos naipes de violino e de viola com a execução da nota *Sol* harmónica sustentada, no vibrafone com a execução da mesma nota em oitava, usando o martelo forte, e na trompete com a execução da mesma nota, mas aplicando a surdina. Para além da execução consonante e sustentada destes instrumentos, a nota *Sol* é executada, também, pelo oboé que, no entanto, apresenta uma realização diferente. A respeito disso, verificamos que, na indicação da notação gráfica, a nota *Sol* é atacada pelo oboé em *mp*, cuja frequência oscila, ligeiramente, nas periferias, em que este gesto oscilante é terminado com a retoma da altura fixa sobre a dinâmica *pp*. O respectivo torcimento tímbrico assimila o único tom instável *Qu*, que se situa na quarta sílaba e que marca um movimento descendente rápido, no meio das intonações planas. Como já referimos, na análise métrica e fonética desse verso, havia uma cesura após o tom instável *Qu*, por isso, o torcimento tímbrico representa também uma cesura, rompendo o ritmo estável e pacífico do discurso musical. De seguida, a retoma da altura fixa, desta vez pela nota *Mib4*, é uma assimilação do tom *Ping* da quinta sílaba. Apesar desta sílaba não conter a rima vocálica, cuja duração é longa por causa da *parte rima* “eng”, a qual contém um peso forte na métrica do verso. Ao mesmo tempo, a mesma sílaba representa a expressão “velho pescador”, a única figura humana que conduz toda a parte emocional e espiritual do poema. Na instrumentação, o timbre desta sílaba é prolongado pelo vibrafone com o motor ligado e na mesma nota duplicada em oitava, execução esta que oferece, por um lado, uma vibração rica que combina com a ressonância vocal; por outro, produz uma ligação entre os dois versos que fazem parte do mesmo dístico. A métrica do verso não se revela, claramente, pelo cálculo da distância da notação gráfica, no entanto, verificam-se os ritmos mais longos pelo sinal

da secura e pela nota *Mib* sustentada na voz e no vibrafone (compassos 37 e 38) (Exemplo III-3).

Exemplo III-3. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [37-38]

No quarto verso, o aparecimento dos tons *Ru* e *Qu* inicia um movimento de agitação que propende contestar a serenidade do verso anterior. Esta inquietação é representada, no canto recitado, pelos gestos curvados que flutuam, rapidamente, entre os registos disjuntos. Seguidamente, o último gesto sobe até à nota relativa *Sol4* e, a partir dessa nota, a voz produz um vocalizo que é ornamentado pelas alturas e ritmos não fixos. Este vocalizo baseia-se na *parte rima* “ang” da quarta sílaba, dando, assim, mais ênfase à duração longa. Simultaneamente, o ritmo tremulado e acelerado do vocalizo interpreta, também, a sensação frígida do significado “rio gélido” anunciado pela terceira e quarta sílabas. O final do verso é marcado pela intonação hesitante do tom *Shang* sobre a quinta sílaba. Este tom é representado, na linha musical, pela notação gráfica que indica um *glissando* ascendente, o qual se quebra, seguidamente, por um suspiro. O mesmo tom situa-se na rima vocálica “ue”, a qual cria um prolongamento vogal, no final do verso. De realçar que toda a linha vocal se insere numa massa sonora que agrega doze sons cromáticos,

empregando o conjunto 4-23 e as suas duas transposições entre a terceira maior ascendente e a terceira maior descendente. A tensão dessa massa sonora agregada é reduzida pela distribuição do ataque dos acordes pelos diferentes tempos e na dinâmica *p*; simultaneamente, os acordes são executados e sustentados em trémulo pelos naipes de violino e de viola. De salientar, ainda, que a métrica do verso é verificada, igualmente, pela sintonização entre a distância calculada de cada gesto ou nota da notação gráfica e o ritmo discursado do verso (compasso 39) (Exemplo III-4).

The image shows a handwritten musical score for Example III-4. The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument or vocal part. The instruments include Tr. I, Tr. II, Perc. L. IV, Vibrafono, Violino I (VI. I), Violino II (VI. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (cb.). The vocal part is labeled 'Recit. [Tape]'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (f, mf, p, mp, sf). There are also some handwritten annotations in Chinese characters and pinyin, such as 'Dǔ diào hān jiāng' and 'xǔe'. The score is written in a style that suggests it is a working draft or a composer's sketch.

Exemplo III-4. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [39]

Referindo esta primeira interpretação musical do texto poético, salientamos que, apesar de existir um movimento dinâmico que sublinha os contrastes dos tons da intonação, o temperamento e a emoção que o compositor pretende apurar aqui é um estado isolado, onde se procura um refúgio pacífico no mundo interior. Este estado interpreta-se, no discurso musical, pela escolha do timbre da voz, da textura orquestral, da intensidade e do tempo. No primeiro caso, a voz escolhida é o timbre de *Lao Sheng* 老生 que representa uma personagem caracterizada, na Ópera de Pequim, pela figura do homem velho experiente e de elite. O tipo de voz caracteriza-se pelo timbre brando, sem ataques demasiados rápidos e fortes, no entanto, com uma sonoridade cheia. Simultaneamente, este timbre vocal é acompanhado por uma textura relativamente subtil, que incorpora timbres instrumentais suaves, nomeadamente, pelos sons harmónicos e pelos sons com ataque tremulado, nos instrumentos de cordas; pelo som da escova metal a bater no tímpano, na percussão; e pelo som com surdina de trompete e o som doce de oboé, nos instrumentos de sopro. Mesmo no movimento expressivo mais agitado da última frase, o timbre da massa sonora, executada nos violinos e violas, é obtido pelos ataques sucessivos na intensidade *piano* e sustentados em trémulo com a dinâmica *crescendo*. No caso da intensidade, a extensão é variada entre *pp* e *f*, e, muitas vezes, os fortes são como passagens entre o *crescendo* e o *diminuendo*. Do mesmo modo, o tempo lento de $\text{♩} = 40$ revela a passividade do mundo interior e, a respeito disso, mesmo que as intonações tonais das palavras apresentem gestos agitados, estes estão enquadrados na sensação tranquila do tempo discursado.

Ao contrário da primeira interpretação, a segunda interpretação musical do poema apresenta um temperamento activo, cheio de entusiasmo. Este estado realístico e emotivo é apresentado no canto recitado pela escolha do timbre de *Hei Tou* 黑头, o qual faz a parte da personagem *Xiao Sheng* 小生, da Ópera de Pequim, que representa a figura do homem jovem corajoso e justo. O timbre vocal de *Hei Tou* é possante com ataque vocal explosivo e com vibrações de garganta, abrangendo também um registo amplo que pode chegar a usar o falsete. A forte potência deste timbre vocal é acompanhada pela textura espessa da orquestra, que é baseada na intensidade com a extensão entre *mf* e *ff*. De salientar que todo o discurso musical desta interpretação é inserido no tempo mais rápido de $\text{♩} = 108$,

comparando com o anterior. Para se enquadrar nessa expressão agitada, a métrica do verso decompõe-se com articulações silábicas mais curtas, utilizando a repetição da palavra. Deste modo, no próximo desenvolvimento de análise, demonstraremos os pormenores sobre o timbre, a textura e o ritmo de cada frase musical.

A entrada da segunda interpretação do poema é preparada pela sonoridade intensa e flutuante da orquestra, que envolve toda a instrumentação de sopros, de cordas e vários instrumentos de percussão, tais como tímpano, xilofone, címbalo e raganella. A textura desta instrumentação apresenta uma característica densa, verificada na sobreposição das linhas horizontais e nos fortes ataques na execução dos instrumentos. Simultaneamente, o aspecto rítmico desta sonoridade apresenta os movimentos transcendentais, executados com escalas e *glissandos* e na densidade de fusa, imitando estes as intonações tonais instáveis do verso. De salientar, ainda, que o timbre do último gesto desta sonoridade arranca nos registos extremamente agudos dos instrumentos e com um ataque explosivo entre *ff* e *fff*. De seguida, o mesmo desliza, rapidamente, para um registo grave indeterminado. Este gesto visa destacar a característica explosiva do timbre vocal, tomando o papel de enunciação sobre a entrada do canto recitado (compassos 125-131) (Exemplo III-5).

Exemplo III-5. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [125-131]

No começo do canto recitado, a métrica do verso mantém o modo U — —, que se baseia no compasso *sensa misura*. No entanto, no tempo breve, as articulações silábicas tornam-se mais comprimidas por causa da repetição das sílabas “Qian Shan”. Este acréscimo da densidade rítmica provoca uma sensação mais percussiva na recitação das consoantes, que é representada pelas figuras ♪ ♫ . ♪ ♫ . e com as alturas relativas entre o *Fá4* e o *Lá4*. Para além dessa modificação, a recitação da quinta sílaba apresenta uma terminação mais enérgica que é verificada pela longa linha ondulada da notação gráfica e pela dinâmica *crescendo* – *ff*. Paralelamente, a rima vocálica desta sílaba é alongada também pelos três grupos instrumentais que retratam o movimento instável do tom, nomeadamente, pelo *Gu Qin* com o timbre oscilante à volta do *Láb1*; pela flauta, oboé e clarinete com uma pequena subida de tons inteiros que se fixa no conjunto 3-11 e com o ataque tremulado; pela trompete, trompa e trombone com o timbre *frullato* a tocar os conjuntos 3-1, 3-3 e 3-2. Verificamos ainda que a sonoridade instrumental, criada para sublinhar o temperamento activo da linha do canto recitado, é marcada pelos vários blocos sonoros produzidos em dois princípios contrários: regularidade/irregularidade, que se mostra pelo uso comum do intervalo de quinta perfeita, e outro pela execução irregular da conjunção instrumental em ritmos e timbres compostos. Esta última apresenta-se na execução de *Gu Qin* pelo ataque *Gun Fu* 滾拂, o qual representa o movimento circular vacilado, rapidamente, nas sete cordas soltas, e baseado no ritmo de sextina em semicolcheias; Simultaneamente, nas execuções dos instrumentos de cordas, pelos ataques e figuras rítmicas irregulares e sobrepostas, entre estes, o *ricochet* no naípe do primeiro violino com a unidade rítmica de quatro semicolcheias, o trilo no naípe do segundo violino com a unidade rítmica de semínima, o trémulo e o ligado nas partes divididas dos naípes de viola e violoncelo com a unidade rítmica de tercina em colcheias, o trémulo no naípe de contrabaixo com a unidade rítmica de duas colcheias. O efeito dessa massa sonora sustenta quase toda a secção do canto recitado com o fim de destacar a característica volúvel *Ze*, ao mesmo tempo, esta insinua a complexidade emocional perante a realidade adstringente, a qual é alusiva à descrição paisagística do poema (compassos 132-134) (Exemplo III-6).

Handwritten musical score for Zhu Jian-Er's *Décima Sinfonia*, measures 132-134. The score is written on multiple staves for various instruments and voices.

Measures 132-134:

- Picc. Fl.:** *Senza misura* (Measures 132-133), *Picc. muta in Fl. III* (Measure 134).
- ob.:** *Senza misura* (Measures 132-133), *ob. muta in Fl. III* (Measure 134).
- cl.:** *Senza misura* (Measures 132-133), *cl. muta in cl. II* (Measure 134).
- cl.-b. Fag. C. fag.:** *Senza misura* (Measures 132-133), *cl.-b. muta in cl. II* (Measure 134).
- cor.:** *Senza misura* (Measures 132-133), *cor. muta in Fl. III* (Measure 134).
- Tr.:** *Senza misura* (Measures 132-133), *Tr. muta in Fl. III* (Measure 134).
- Trb. I & II:** *Senza misura* (Measures 132-133), *Trb. muta in Fl. III* (Measure 134).
- Timp.:** *Senza misura* (Measures 132-133), *Timp. muta in Fl. III* (Measure 134).
- Perc.:** *Senza misura* (Measures 132-133), *Perc. muta in Fl. III* (Measure 134).
- C. recit.:** *Senza misura* (Measures 132-133), *C. recit. muta in Fl. III* (Measure 134).
- Viol. I & II (div.):** *Senza misura* (Measures 132-133), *Viol. I & II (div.) muta in Fl. III* (Measure 134).
- Vc.:** *Senza misura* (Measures 132-133), *Vc. muta in Fl. III* (Measure 134).
- Cb.:** *Senza misura* (Measures 132-133), *Cb. muta in Fl. III* (Measure 134).

Measure 134:

- Fl. a2 1° 2°:** *f* (Measure 134).
- ob. a2 1° 2°:** *f* (Measure 134).
- cl. a2 1° 2°:** *f* (Measure 134).
- cl.-b. Fag. C. fag.:** *f* (Measure 134).
- cor.:** *f* (Measure 134).
- Tr.:** *f* (Measure 134).
- Trb. I & II:** *f* (Measure 134).
- Timp.:** *f* (Measure 134).
- Perc.:** *f* (Measure 134).
- C. recit.:** *f* (Measure 134).
- Viol. I & II (div.):** *f* (Measure 134).
- Vc.:** *f* (Measure 134).
- Cb.:** *f* (Measure 134).

Measure 133:

- Fl. a2 1° 2°:** *f* (Measure 133).
- ob. a2 1° 2°:** *f* (Measure 133).
- cl. a2 1° 2°:** *f* (Measure 133).
- cl.-b. Fag. C. fag.:** *f* (Measure 133).
- cor.:** *f* (Measure 133).
- Tr.:** *f* (Measure 133).
- Trb. I & II:** *f* (Measure 133).
- Timp.:** *f* (Measure 133).
- Perc.:** *f* (Measure 133).
- C. recit.:** *f* (Measure 133).
- Viol. I & II (div.):** *f* (Measure 133).
- Vc.:** *f* (Measure 133).
- Cb.:** *f* (Measure 133).

Measure 132:

- Fl. a2 1° 2°:** *f* (Measure 132).
- ob. a2 1° 2°:** *f* (Measure 132).
- cl. a2 1° 2°:** *f* (Measure 132).
- cl.-b. Fag. C. fag.:** *f* (Measure 132).
- cor.:** *f* (Measure 132).
- Tr.:** *f* (Measure 132).
- Trb. I & II:** *f* (Measure 132).
- Timp.:** *f* (Measure 132).
- Perc.:** *f* (Measure 132).
- C. recit.:** *f* (Measure 132).
- Viol. I & II (div.):** *f* (Measure 132).
- Vc.:** *f* (Measure 132).
- Cb.:** *f* (Measure 132).

Exemplo III-6. Zhu Jian-Er, *Décima Sinfonia*, cc. [132-134]

Tal como a primeira frase, na segunda frase musical, a duração breve da métrica do verso torna-se mais compressa pelo preenchimento aditivo das articulações silábicas, sobretudo na repetição das sílabas “Ren Zong Mie”. Estas articulações são produzidas pelos ritmos $\text{♪ ♪ ♫} \text{—} \text{♪} \text{—}$ e pelas alturas relativas de *Si4*, *Dó5*, *Ré5* e *Fá5*. A rima vocálica, no final do verso, é prolongada pelos instrumentos com a mesma textura tímbrica (135-138) (Exemplo III-7).

Exemplo III-7. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [135-138]

A linha vocal do terceiro e do quarto verso apresenta uma interpretação mais cantada do que recitada, verificando-se que estes, pelo uso das alturas fixas baseadas nos conjuntos de 3-12 e 4-20, contêm uma natureza consonante conferida nos seus vectores intervalares. Encontramos ainda uma modificação rítmica no discurso musical destes versos, a qual se manifesta pelo adiamento da cesura para depois dos dois tons instáveis do quarto verso. Simultaneamente, este adiamento é acompanhado pela intonação alisada do tom *Qu* da quarta sílaba do terceiro verso que é apresentada, musicalmente, pela altura fixa *Si*⁴. Esta mudança rítmica e tímbrica faz com que a expressão musical dos dois versos fique ainda mais contrastante, o que, por um lado, se confirma na consonância e na serenidade da intonação do terceiro verso; por outro, se destaca a divergência e a agitação da intonação do quarto verso. A potência vocal do timbre de *Hei Tou* enriquece este contraste, apresentado, sobretudo, pela vocalização longa e lírica da última sílaba do terceiro verso e pela acentuação das últimas três sílabas nas notas *Dó*⁴ e *Sol*⁴ sustentada até a nota aguda *Si*⁴. De salientar que a característica contrastante é realçada na instrumentação, por um lado, pela agitação dos blocos sonoros irregulares sustentados pelas cordas da orquestra e pelo timbre oscilado até à construção de um som-ruído percutido do *Gu Qin*, e, por outro, pelo silêncio do corte e a retomada da orquestra pela sonoridade imparcial, baseada nos tons inteiros, o que se produz nos sopros de metal e nas cordas da orquestra (compassos 139-150) (Exemplo III-8).

Comparando com as interpretações anteriores, a terceira interpretação musical do texto poético apresenta uma característica de completar e fechar o ciclo emocional da poesia musical, tendendo a elevar os temperamentos de insolação e de alvoroço, anteriormente expressos, para um estado sublime. Esta sublimação é expressa pelo compositor, logo no início da linha vocal, com a indicação verbal, “Xiao Sa Zi Ru, You Ran Zi De 潇洒自如, 悠然自得” (elegância genuína e auto-estima sem pressão), e baseada no tempo lento de $\text{♩} = 54$. A partir desta indicação, o canto recitado começa no terceiro verso, onde se situa a figura do velho pescador (compasso 210) (exemplo III-9).

The image shows a handwritten musical score for measures 210 to 213. The score is written on multiple staves. At the top, measures 210, 211, 212, and 213 are marked. The tempo is indicated as 'Lento' with a metronome marking of $\text{♩} = 40$. The score includes staves for Cl-b, Perc, Piano, Vocal, and various string sections (VI I, VI II, etc.). The vocal line includes Chinese lyrics: '潇洒自如, 悠然自得'. The score is written in a mix of Western and Chinese notation, with some parts in Western staff notation and others in Chinese notation. The handwriting is in ink on a light-colored paper.

Exemplo III-9. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [210]

De salientar que essa figura era tratada como a figura eremítica, na literatura tradicional chinesa, a qual simbolizava uma atitude da vida que consistia no abandono dos desejos da fama e da riqueza material e no aperfeiçoamento do estado espiritual. Podemos considerar que a figura do velho pescador concebeu um auto-retrato do poeta Liu Zong Yuan, que, nele, revela o temperamento da elegância genuína e da personalidade persistente à procura da alma sublime. Para realizar, musicalmente, esta sublimação, o compositor escolheu o timbre vocal de *Qing Yi* 青衣 para a interpretação do canto recitado. A personagem de *Qing Yi* representa, na Ópera de Pequim, as figuras da mulher modesta e digna, contudo, são interpretadas pela voz masculina. Por isso, o registo desta voz é, sobretudo, falsete, o qual apresenta um timbre límpido e suave. Por outro lado, o compositor planeou, na sinfonia, um outro tema em paralelo com a recitação do poema, este baseando-se na citação do tema antigo de *Gu Qin: Mei Hua San Nong* (Três Variações sobre a Flor de Ameixoeira). Tal como a figura do velho pescador, a flor de ameixoeira era uma figura simbólica da arte e da literatura tradicionais chinesas, cuja natureza se afirma perante o severo Inverno. Eram vistos como um exemplo de resiliência e persistência que metaforiza a personalidade digna e nobre. Reparamos que, na composição da sinfonia, o tema da flor de ameixoeira nunca apareceu, inteiramente, até um pouco antes da chegada da terceira interpretação do poema, onde ouvimos o tema integral tocado em cânon de duas vozes nos modos *Mib Gong* 宮 e *Dó Gong* 宮¹²³ e executados nas notas harmónicas de *Gu Qin*. Esta sonoridade particular, criada pela natureza do timbre harmónico e baseada na melodia tonal, marca um momento auditivo muito específico, o qual deixa as imaginações do ouvinte aproximar-se do temperamento sublime do canto recitado (compassos 197-209) (exemplo III-10). Prosseguindo o aspecto modal do tema da flor de ameixoeira, a apresentação da linha do canto recitado revela também uma característica mais tonal, comparando com as duas interpretações anteriores. Referido isso, verificamos que a linha melódica do terceiro verso segue ainda o modo de *Dó Gong*, baseada nas notas de *Dó4*, *Ré4* e *Lá3*, as quais apresentam as sílabas do tom plano. Salvaguardado o tom *Qu* da quarta sílaba, a intonação decrescente rápida desta sílaba é apresentada pela repetição da *appoggiatura* curta a partir da nota *Fá3* para a *Ré3*, focalizando esta, não só a característica instável do tom *Qu* perante o ambiente calmo do verso, mas também pressentindo um

¹²³ O *Gong* 宮 é o modo fundamental da escala pentatónica chinesa, os outros modos, nomeadamente o *Shang* 商, o *Jiao* 角, o *Zhi* 徵 e o *Yu* 羽 são considerados como inversões deste.

pequeno afastamento de *Dó Gong* para o *Fá Gong* da próxima frase. O respectivo afastamento realiza-se logo após os dois tons flutuantes das primeiras duas sílabas do quarto verso, onde, a partir do *Dó Gong*, a linha melódica se moldura para o modo de *Dó Yu*, que é considerado como o modo invertido do *Fá Gong*. Contudo, esta modulação só permaneceu no tom plano da terceira sílaba, porque, na sílaba seguinte, a linha melódica retoma o modo de *Dó Gong*. O final dessa melodia expõe também um abandono do *Dó Gong*, demonstrado nas notas de *Si3* e *Dó#4* sobre o tom *Ru* da última sílaba. Este afastamento de tonalidade, sobretudo pela oscilação da nota *Dó#*, produz uma sensação indefinida, permitindo, por outro lado, o final da linha vocal fundir-se com os timbres complexos da massa sonora instrumental. De realçar ainda que, além do aspecto modal, a linha do canto recitado revela um aspecto rítmico mais fixo, comparando com as interpretações anteriores. Este último verifica-se na melodia do terceiro verso, especificamente no lugar da cesura onde a duração longa é apresentada pelas repetições da *appoggiatura* na figura rítmica de semínimas que substituem o silêncio do corte; a firmeza rítmica é revelada, na melodia do quarto verso, pela fixação dos compassos, os quais confirma mais uma vez a métrica do poema: curto – longo – longo.

Ao contrário do aspecto modal da linha vocal, a linha de *Gu Qin* vem criar uma cadeia da mutação tímbrica aplicada nos conjuntos que abrangem, sucessivamente, os doze sons cromáticos. Verificando, concretamente, encontramos seis timbres: o primeiro é produzido pelo conjunto *Mib2*, *Lá3* e *Ré3* nos sons harmónicos com a intensidade *p*; o segundo é produzido no mesmo conjunto, contudo, na oitava mais grave e tocadas nas cordas soltas; o terceiro é produzido pelas *appoggiaturas*, nas cordas pisadas de *Dó1* para *Fá#1*, e, de *Si1* para *Sol#1*, com o efeito de *portamento* e *vibrato*, na intensidade de *mf* e *f*; o quarto é produzido em dois registos sobrepostos, nas cordas soltas, um pelo intervalo vertical entre *Sib0* e *Lá0* com acento e na intensidade *f*, e, outro pela nota *Lá1* com uma oscilação produzida pelo movimento vertical de abanar a corda; o quinto é produzido também em dois registos, um pela nota *Dó* em oitava com timbres contrastantes entre *Dó3* pisado na intensidade *f* e *Dó* no harmónico natural, outro pela nota *Sol1*, na corda solta e com o acento na intensidade *f*; o sexto é produzido, nas cordas soltas, pelo *glissando* com um ritmo acelerando escrito entre *Ré1* e *Fá1*, e na intensidade de crescendo até *forte*, paralelamente, a nota *Fá1* é alongada colorando com o intervalo de décimo primeiro entre *Mib1* e *Mi2* acentuados, na intensidade *forte* (compassos 210-218) (Exemplo III-10). Para

além deste contraste entre a melodia vocal e a linha de *Gu Qin*, a textura tímbrica da orquestra mostra também dois contrários: um busca o lado de ressonância produzida, sobretudo no naipe de violino, pelas notas em oitavas e sustentadas em trilo, e, no piano, pela massa sonora agregada e sustentada no registo mais grave do instrumento; outro procura o lado de *non vibrato*, que se mostra, nomeadamente, na percussão com o timbre de maracas e, nos naipes de viola e violoncelo, pelos ataques de *ricochet* e *sul ponticello*. Todavia, estes contrastes são enquadrados numa textura transparente da estrutura horizontal e na intensidade suave entre *pp* e *mp*, porque o temperamento sublime do texto poético é envolvido, nessa textura suave; simultaneamente, esse temperamento é acompanhado pelo retardar do tempo, o que se verifica na alteração do tempo $\text{♩} = 54$ para o $\text{♩} = 40$, que tudo isso enuncia o fecho do ciclo. (compassos 197-218) (Exemplo III-10).

Handwritten musical score for the 10th Symphony by Zhu Jian-Er, measures 197-218. The score is written on multiple staves, with measures 197, 198, and 199 marked at the top. The tempo is marked $\text{♩} = 54$. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *mp*, *pp*, and *ad lib*. The score is divided into sections for different instruments, including strings (Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses) and woodwinds (Flutes, Oboes, and Clarinets). The score is written in a system of staves, with measures 197, 198, and 199 marked at the top. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *mp*, *pp*, and *ad lib*. The score is divided into sections for different instruments, including strings (Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses) and woodwinds (Flutes, Oboes, and Clarinets).

Exemplo III-10. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc [197-218], continuação

40

The image displays a handwritten musical score on page 40. The score is organized into systems of staves. The top system includes staves for strings (labeled with Roman numerals I, II, III, IV) and woodwinds (labeled with Roman numerals I, II, III, IV). The bottom system includes staves for woodwinds (labeled VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII) and strings (labeled VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. Handwritten tempo markings are present: *Allegro* (top left), *Andante* (top left), *Allegro* (top left), *Andante* (top left), *Allegro* (top left), *Andante* (top left). The score is divided into measures by vertical bar lines, and the measures are numbered 206, 207, 208, and 209. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemplo III-10. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc [197-218], continuação

Handwritten musical score for Zhu Jian-Er's Tenth Symphony, measures 210-213. The score includes staves for Cl-B, Perc, Piano, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. It features tempo markings like "Lento" and "3/4", dynamic markings like "p", "mf", "mp", and "pp", and various performance instructions such as "sala", "maracas", "resonance", "recorches", and "sul pont.".

Exemplo III-10. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc [197-218], continuação

Handwritten musical score for Zhu Jian-Er's Tenth Symphony, measures 214-218. The score is written on multiple staves for various instruments and voices.

Measures 214-218:

- 214:** 4/4 time signature. Instruments include 3 Fl., Cl-b, Fag., C-fag., 2 cor., 3 Tr., Tuba, Perc. (maracas, piano), and Ch-tract. Dynamics: *mf*.
- 215:** 3/4 time signature. Dynamics: *mp*.
- 216:** 6/4 time signature. Dynamics: *f*.
- 217:** 4/4 time signature. Dynamics: *f*.
- 218:** 5/4 time signature. Dynamics: *f*. Tempo markings: *rit.* and *a tempo*.

Lyrics (Chinese and English):

獨釣寒江雪
Dú diào hán jiāng xuě
I am alone fishing in the cold river snow.

Instrumental parts:

- Violins (VI. I, VI. II):** *mf*, *p sub.*
- Violoncello (Vle.):** *mp*, *p*, *mf*, *p sub.*
- Viola (Vc.):** *mp*, *p*, *mf*, *p sub.*
- Double Bass (Cb.):** *mp*, *p*, *mf*, *p sub.*

Other markings: *maracas*, *piano*, *Ch-tract*, *rit.*, *a tempo*, *mf*, *mp*, *f*, *p*, *p sub.*, *div.*, *senza cord.*

Exemplo III-10. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [197-218], fim

Tal como as três variações interpretativas que trasladam o ciclo emocional do poema, a forma estrutural da sinfonia revelou, também, essa ideia rotativa. Verificamos que o compositor criou, no início e na *coda* da sinfonia, um mesmo timbre orquestral que simula o som da natureza, sobretudo pela ilustração do movimento rodopiado do vento e a queda de flocos de neve. Essa retoma do som da natureza requer significados duplos, o que, por um lado, marca a forma circular que cria uma sensação de equilíbrio auditivo, e, por outro, revela o sentido filosófico do poema, do nosso entender, no desvanecimento da complexidade emocional pela natureza divina. Este lado do desvanecimento emocional é verificado, também, pelo canto subtil das últimas três sílabas do poema, na *coda* em que se designam, somente, os objectos da natureza – o rio gélido e a neve (compassos 219-225) (exemplo III-11). Relativamente ao sentido filosófico, iremos aprofundá-lo, no próximo ponto do capítulo em que dissertaremos sobre semântica do poema.

Handwritten musical score for the 10th Symphony by Zhu Jian-Er, measures 219-225. The score is written on a system of staves with a 4/4 time signature. The instruments and parts are as follows:

- 3 Fl.** (Flutes): Measure 219 has a *f* dynamic. Measure 220 has a *mf* dynamic.
- cl-b** (Clarinet in B-flat): Measure 219 has a *f* dynamic. Measure 220 has a *mf* dynamic.
- Fag.** (Bassoon): Measure 219 has a *f* dynamic. Measure 220 has a *mf* dynamic.
- C-fag.** (Contrabassoon): Measure 219 has a *f* dynamic. Measure 220 has a *mf* dynamic.
- 2 Cor.** (Cor Anglais): Measure 219 has a *f* dynamic. Measure 220 has a *mf* dynamic.
- 3 Tr.** (Trumpets): Measure 219 has a *f* dynamic. Measure 220 has a *mf* dynamic. Handwritten note: "3 Trombe can. sord."
- Tuba**: Measure 219 has a *f* dynamic. Measure 220 has a *mf* dynamic.
- Perc.** (Percussion): Measure 219 has a *f* dynamic. Measure 220 has a *mf* dynamic. Handwritten notes: "Tamburo", "maracas", "Bongo", "Sna".
- Ch-rect.** (Character): Measure 219 has a *f* dynamic. Measure 220 has a *mf* dynamic.
- Viol. I**: Measure 219 has a *f* dynamic. Measure 220 has a *mf* dynamic.
- Viol. II**: Measure 219 has a *f* dynamic. Measure 220 has a *mf* dynamic.
- Vle.** (Viola): Measure 219 has a *f* dynamic. Measure 220 has a *mf* dynamic.
- Vc.** (Violoncello): Measure 219 has a *f* dynamic. Measure 220 has a *mf* dynamic.
- Cb.** (Contrabasso): Measure 219 has a *f* dynamic. Measure 220 has a *mf* dynamic.

Handwritten numbers "219" and "220" are written above the first and second measures respectively. The page number "43" is written in the top right corner.

Exemplo III-11. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [219-225], continuação

Handwritten musical score for Example III-11, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, measures 219-225. The score is written on multiple staves with various instruments and vocal parts.

Measures 219-225:

- Fl.** (Flute): Measures 219-225. Dynamics: *mp*, *mp*, *mf*. Handwritten notes: 222, 223, 224, 225.
- C-fag.** (C-Flute): Measures 219-225.
- Parc.** (Percussion): Measures 219-225. Includes *T-ro* (Trombone), *marc* (Maracas), *San-paper s/1sk* (Santopaper s/1sk), and *mf* (Measures 219-225).
- Chant-recit.** (Chant-recitativo): Measures 219-225. Dynamics: *mp*, *mf*. Handwritten notes: han, jiang, xue.
- Bin.** (Bini): Measures 219-225. Dynamics: *mp*, *mf*.
- VI. I** (Violin I): Measures 219-225. Dynamics: *mp*, *p*, *mp*. Handwritten notes: (a), *dir. b.*, *dir.*
- VI. II** (Violin II): Measures 219-225. Dynamics: *mp*, *p*, *mp*.
- VI. e.** (Violin e.): Measures 219-225. Dynamics: *p*, *mp*.
- Vc.** (Violoncello): Measures 219-225. Dynamics: *p*, *mp*.
- Cb.** (Contrabasso): Measures 219-225. Dynamics: *p*, *mp*.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The measures are numbered 219, 220, 221, 222, 223, 224, and 225.

Exemplo III-11. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [219-225], fim

1.3.2. Semântica do poema e a sua representação na sinfonia

1.3.2.1. Tradução literal do poema

Na tradução do poema *Rio e Neve*, procurámos várias versões para descobrir sentidos de ler, de ver, de ouvir e de pensar sobre o texto poético. Em primeiro lugar, na nossa tradução do texto chinês para o português, o sentido literário do texto original foi subordinado ao cuidado de seguir um modo mais próximo da significação literal de cada carácter chinês, tendo minimizado a reprodução poética que, por vezes, chega a desfigurar a estrutura do poema original. Por outro lado, a tradução literal implica o risco de se desprezar significações semânticas, no seu sentido evolutivo, que, muitas vezes, estão escondidas na essência do poema, todavia, pretendemos perfazê-los nos outros campos interpretativos, nomeadamente ligados à pintura e à filosofia. Além disso, a tradução do poema antigo chinês para o português coloca ainda questões específicas, sobretudo aos níveis do entendimento da função coerente sobre cada palavra monossilábica e da organização gramatical de chinês para português. No primeiro caso, uma palavra monossilábica, muitas vezes, é equívoca, porque a sua função reage, agilmente, perante a sintaxe específica da linguagem poética antiga, a qual enaltecia a sintetização do texto e a métrica da intonação. No segundo caso, a tradução para português obriga a uma movimentação disposicional das palavras, na proposição do discurso, e ao recurso de adicionar alguns complementos delimitativos, de verificar, por exemplo, no primeiro verso do poema, a ordem primária da tradução que é: Mil montanhas pássaro a voar não existem; no entanto, a proposição correcta do discurso é: Nas mil montanhas, não existe um pássaro a voar.

Verificando os pontos problemáticos traduzimos, assim, o poema para português:

Nas mil montanhas, não existe um pássaro a voar.

Nas milhares de sendas, esvaziou vestígios humanos.

O velho homem coberto com a capa de palha no barco isolado,

Sozinho a pescar no rio gélido com neve.

1.3.2.2. Cena pitoresca do poema

Logo no primeiro contacto sensorial entre o leitor e o poema, o *Rio e Neve* demonstrou a impressão visual, através da descrição textual, sobre um quadro com a paisagem desolada coberta de neve. Apropriando-se de um olhar pitoresco, o poeta compara os objectos da

paisagem como um pintor a criar um quadro, pretendendo jogar os planos contrastantes, nomeadamente entre a periferia e o centro, entre o macro e o micro e entre o vazio e a realidade. Desde então, a descrição começa com a periferia ambiental, nos dois primeiros versos, elaborando um plano macro e vazio, onde a dimensão grandiosa da paisagem foi traçada pelas palavras “mil montanhas” e “milhares de sendas”; em simultâneo, a impressão da altitude montanhosa é acrescentada pela narração do vazio trazido pelo texto “não existe um pássaro a voar” e de “esvaziou vestígios humanos” que nos trazem uma imagem do Inverno com a abundância de neve rodopiada pelo vento e a ausência de sinais de vida numa brancura infinita. Curiosamente, a palavra “neve” nunca apareceu nesses dois versos, no entanto, o texto descritivo deixa-nos sentir o efeito gélido dum ambiente elevado e vazio. Na sequência desta imaginação, o texto dos versos seguintes conduz os leitores para o centro, onde a visão foi ajustada de um plano alto e grandioso para um plano micro e próximo, através do texto “O velho homem coberto com a capa de palha no barco isolado, sozinho a pescar no rio gélido com neve”. O contraste entre o isolamento do velho pescador e o seu envolvimento num ambiente desolado torna a sensação do frio ainda mais ampla e profunda; por outro lado, a atitude serena do pescador, revelada no acto de “pescar no rio gélido com neve”, deixa os leitores a imaginar as metáforas por detrás desta poesia, aparentemente, paisagística.

Verificamos que estas impressões visuais transmitidas pelo texto poético foram ilustradas, musicalmente, pelas diferentes texturas tímbricas instrumentais, constatando, em primeiro lugar, na criação de uma massa sonora para a reprodução do som do vento rodopiando com a queda dos flocos de neve. Esta massa sonora é produzida nos instrumentos de cordas e colorida pelos timbres, tais como friccionar os papéis de lixar, friccionar o tímpano com a escova metálica, friccionar os dois pratos de címbalo, percutir maracas e percutir o címbalo suspenso com o martelo suave. Na perspectiva de criar uma sonoridade para reproduzir o movimento rodopiado do vento, a massa sonora executada nas cordas é estruturada, na linha horizontal, pela repetição do conjunto 4-23, em diferentes registos, associado ao movimento descendente e baseado nos modos de ataques variáveis em *tremulo sul ponticello*, *ricochet* e *trilo*. A rotação destes ataques, no interior dos naipes de cordas, apoiada na estrutura harmónica aparentemente estática, e a combinação com a repetição periódica da dinâmica *pp diminuendo*, tudo isso faz com que a sensação rotativa sobre o som do vento seja mais nítida. Podemos encontrar esse tipo da

第十交响曲
— 依据柳宗元的诗“江雪” —
Symphony No. 10
— after LIU Zongyuan's poem "Fishing Snow" —

朱践耳
ZHU Jian-er (1978)

4 Lento J=48 op. 42

(4°)
II

V.I.
(d.r.)

b sul pont.

poco rit.

V.II
(d.r.)

rcochet

Vle
dx.

a tempo

V.L.

V.II

Vle

© Copyright by ZHU Jian-er. All rights reserved.
The sole agent, SHANGHAI SYMPHONY ORCHESTRA, will handle any matters concerning this work.
105 Hu Nan Rd., Shanghai 200031, P.R.CHINA.

全部版權為朱踐耳所有。
上海交響樂團代理此作品的演出事務。

192

Exemplo III-12. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc [1-13], continuação

3

Fl. I, II

Tr. I, II

Perc. I, II, III, IV

Vl. I (div.)

Vl. II (div.)

Vle. (div.)

Gr. C.

Sliding friction with wire brush

maracas

recochet

sul pont.

Jul pont.

p (tremolo)

p (tremolo)

Exemplo III-12. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc [1-13], continuação

[illegible]

Exemplo III-12. Zhu Jian -Er, Décima Sinfonia, cc [1-13], continuação

Exemplo III-12. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [1-13], fim

Para além dessa reprodução do vento, constatamos também uma ilustração musical do som do rio, que aparece na execução de *Gu Qin* pelo movimento harpejado do conjunto 6-33 e com o ataque de *Gun Fu* 滚拂. A mesma ilustração aparece em diante, na execução das cordas, baseada nos harpejos dos conjuntos de 4-27, 4-8 e 4-23, executados nos sons harmónicos. Esse tipo de sonoridade, sobretudo pelo timbre e pelo movimento, produz uma sensação auditiva transparente e ondulante que desperta a imagem do rio corrente. De realçar que a representação do som do rio aparece nos momentos específicos da obra, nomeadamente em conjunto com o canto recitado da segunda interpretação do poema (compassos 132-138) (Exemplos III-6 e III-7) e com o aparecimento do tema integral da flor de ameixoeira executada no *Gu Qin* (compassos 197-218) (Exemplo III-10).

As diferentes perspectivas da imagem, entre a montanha grandiosa e vazia e o velho pescador sereno no rio gélido, são também ilustradas através das duas texturas e timbres orquestrais contrastantes, as quais se revelam na passagem da textura espessa homofónica de intensidade forte e com a exploração de acordes agregados para a textura suave na função de pedal, dominada pelos sons uníssonos ou harmónicos, nos instrumentos de cordas, e acompanhada pela diminuição da intensidade para *pp*. Estes contrastes são verificados em três momentos das culminações da massa orquestral para os solos de *Gu Qin* e do canto recitado, nomeadamente entre os compassos 26-34 (Exemplo III-13), os compassos 70-75 (Exemplo III-14) e os compassos 183-196 (Exemplo III-15).

Handwritten musical score for the 10th Symphony by Zhu Jian-Er, measures 24-34. The score is written on multiple staves for various instruments, including Flute (Fl.), Oboe (ob.), Clarinet (cl.), Bassoon (Fag.), Horn (cor.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tuba), Timpani (Timp.), Percussion (perc.), Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

Measure 24 is marked with a handwritten "34" and a circled "25". Measure 26 is marked with a handwritten "26". The tempo marking "Meno mosso (♩=60)" is present at the top right of the page, with a handwritten "4" in a box next to it. The page number "9" is written in the top right corner.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *sf* (sforzando) and *marc.* (marcato). There are also handwritten annotations in Chinese, including "Tam-tam", "Gr. Casca", "Silofono", "piano", "on the strings", "Lib.", "ped.", and "unig.". The bottom of the page shows the beginning of measure 35, which is marked with a handwritten "35" and a circled "26".

Exemplo III-13. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [24-34], continuação

Exemplo III-13. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [24-34], continuação

Handwritten musical score for the 10th Symphony by Zhu Jian-Er, measures 24-34. The score includes staves for Percussion (I, II, III, IV), Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. It features dynamic markings like 'poco', 'dim', 'p', 'pp', and 'ff', and performance instructions such as 'Lento-Jade' and 'non vib.'. A circled measure number '5' is visible in the middle of the page.

Exemplo III-13. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [24-34], fim

Handwritten musical score for a symphony, measures 18 to 70. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), 2nd Flute (2Fl.), Cello (C.), Cor Anglais (Cor.), Trombone (Tr.), Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score is written in G major and 4/4 time. It features various musical notations including notes, rests, dynamics (mp, cresc., sf), and articulation marks. The tempo is marked '50' and 'Meno mosso (♩ = 60)'. The score is divided into measures 18, 68, 69, and 70.

Exemplo III-14. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [67-82], continuação

Handwritten musical score for Zhu Jian-Er's Tenth Symphony, measures 71-79. The score is written on multiple staves, including woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet), percussion (Cymbal, Snare, Tom-toms, Bass Drum), strings (Violins I & II, Viola, Violoncello, Double Bass), and a large section for Percussion (Perc.). The tempo markings are *rit.*, *molto*, *a tempo*, and *rit.*. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *mp*, *pp*, and *sf*. Handwritten annotations include "fl. III muta in piccolo" and "muta in Cl. - basset". The page number 19 is written in the top right corner.

Exemplo III-14. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [67-82], continuação

Handwritten musical score for Zhu Jian-Er's Tenth Symphony, measures 67-82. The score is written on ten staves, with measures 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, and 82 marked at the top. The tempo is marked "Lento" with a quarter note equal to 50 (♩ = 50). The key signature is one sharp (F#).

The staves are labeled as follows:

- Fl. (Flute)
- C-fag. (C Bassoon)
- Ar. IV (Arco Violoncello IV)
- Ar. III (Arco Violoncello III)
- Ar. II (Arco Violoncello II)
- Ar. I (Arco Violoncello I)
- Vl. I (Violin I)
- Vl. II (Violin II)
- Vle. (Viola)
- Vc. (Violoncello)
- Cb. (Contrabasso)

Key musical features and markings include:

- Fl.:** Solo part starting in measure 75, marked *mf* and *I solo*.
- Ar. IV:** *Vibrafono* marking in measure 75, *p arco* and *mafor on* in measure 76.
- Ar. III:** *mf* marking in measure 75, *mf* and *7.6-7* in measure 76, *mf* and *7.6-7* in measure 77, *mf* and *7.6-7* in measure 78, *mf* and *7.6-7* in measure 79, *mf* and *7.6-7* in measure 80, *mf* and *7.6-7* in measure 81, *mf* and *7.6-7* in measure 82.
- Ar. II:** *mf* marking in measure 75, *mf* and *7.6-7* in measure 76, *mf* and *7.6-7* in measure 77, *mf* and *7.6-7* in measure 78, *mf* and *7.6-7* in measure 79, *mf* and *7.6-7* in measure 80, *mf* and *7.6-7* in measure 81, *mf* and *7.6-7* in measure 82.
- Ar. I:** *mf* marking in measure 75, *mf* and *7.6-7* in measure 76, *mf* and *7.6-7* in measure 77, *mf* and *7.6-7* in measure 78, *mf* and *7.6-7* in measure 79, *mf* and *7.6-7* in measure 80, *mf* and *7.6-7* in measure 81, *mf* and *7.6-7* in measure 82.
- Vl. I:** *div.* marking in measure 75, *p* marking in measure 76, *p* marking in measure 77, *p* marking in measure 78, *p* marking in measure 79, *p* marking in measure 80, *p* marking in measure 81, *p* marking in measure 82.
- Vl. II:** *div.* marking in measure 75, *p* marking in measure 76, *p* marking in measure 77, *p* marking in measure 78, *p* marking in measure 79, *p* marking in measure 80, *p* marking in measure 81, *p* marking in measure 82.
- Vle.:** *div.* marking in measure 75, *p* marking in measure 76, *p* marking in measure 77, *p* marking in measure 78, *p* marking in measure 79, *p* marking in measure 80, *p* marking in measure 81, *p* marking in measure 82.
- Vc.:** *div.* marking in measure 75, *p* marking in measure 76, *p* marking in measure 77, *p* marking in measure 78, *p* marking in measure 79, *p* marking in measure 80, *p* marking in measure 81, *p* marking in measure 82.
- Cb.:** *div.* marking in measure 75, *p* marking in measure 76, *p* marking in measure 77, *p* marking in measure 78, *p* marking in measure 79, *p* marking in measure 80, *p* marking in measure 81, *p* marking in measure 82.

Exemplo III-14. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [67-82], fim

Handwritten musical score for Zhu Jian-Er's Tenth Symphony, measures 183-190. The score is written on 24 staves, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 4/4. The score is marked with measure numbers 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, and 190. A box containing the number 22 is present above measure 186. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The percussion section includes Piccolo (Pic.), 2 Flutes (2 fl.), 3 Oboes (3 ob.), 3 Clarinets (3 cl.), 2 Bassoons (2 fag.), 1 Contrabassoon (c-fag.), 4 Corns (4 cor.), Trumpets (Tr.), 3 Trombones (3 Tr.b.), and Timpani (Tim-p.). The string section includes Violins I (VI.I), Violins II (VI.II), Violas (Vlc.), Cellos (Vc.), and Double Basses (Cb.). The score is marked with various dynamics and performance instructions, including *improvvisando*, *con sord.*, *div. in 3*, *ppp*, *mf*, *ff*, *soft mallet*, and *Rapantia*.

Exemplo III-15. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [183-196], continuação

36

191 192 193 194 195 196

23 Senza misura

picc. → fl. picc.

Fl.

ob.

cl. III muta in cl. basso

Fag.

C-fag.

A cor.

3 Tr.

3 Tr. b.

Tuba

Timp.

Perc.

23 Senza misura

V. I div. in 3

V. II div. in 3

V. la div. in 3

Vc. div. in 2

Cb.

solo sul c. glia.

solo sul c. glia.

p

Exemplo III-15. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [183-196], continuação

37

Handwritten musical score for Zhu Jian-Er's Tenth Symphony, page 37. The score is written on ten staves. The first staff contains a melodic line starting with a treble clef, a key signature of one flat, and a time signature of 3/4. It is marked "lento" and "din". The melody is written in a cursive, handwritten style. Below the first staff, there are four staves with the instruction "senza sord." (without mutes) written on them. The bottom two staves contain a wavy, scribbled line, possibly representing a percussion or electronic effect. The page number "37" is in the top right corner.

Exemplo III-15. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [183-196], fim

1.3.2.3. Metáfora filosófica do poema

O *Rio e Neve* é, na verdade, um poema que expressa o temperamento interior do poeta Liu Zong Yuan, na altura do seu exílio para *Yong Zhou* 永州 – uma região distante do centro imperial. O poeta não pretende, “pintar” um quadro da paisagem sobre o local de exílio, mas descrever sentimentos, sobretudo na solidão e na revolta, resultante da incompreensão das suas ideias reformadoras pela burocracia conservadora. Porém, essas emoções transformam-se num estado pacífico e altivo, o que constatamos no segundo dístico do poema por trás da descrição paisagística do rio e neve; o poeta depositou o seu estado espiritual numa figura do velho pescador que fica indiferente ao ambiente gélido e desolado, praticando o seu artifício, gentilmente.

É nosso entender que a elegância do velho pescador descrita no texto, “o velho homem coberto com a capa de palha no barco isolado” e “sozinho a pescar no rio gélido com neve”, cria uma atitude menosprezadora face à situação constrangedora e ao conservadorismo dominante, e manifesta uma crença na busca de uma idealidade.

Penetrando ainda no envolvimento metafórico do texto, sentimos um pensamento ligado aos princípios de *Chan* 禪, o qual é revelado na busca do vazio e do silêncio da natureza e na interiorização da natureza no domínio mental pela abnegação do “eu”. Na descrição paisagística, vemos um universo límpido e vazio onde não existe sinal de vida para além da brancura da neve. Parece-nos que essa imagem é um símbolo do mundo purificado que o poeta procurou para esquecer as controvérsias, as homenagens e os interesses do mundo real. Simultaneamente, encontramos a abnegação do ego pela união entre o domínio mental e a natureza, tal como a figura do velho pescador que, serenamente, pesca um peixe simbólico no rio gélido coberto de neve. As suas emoções e mágoas percorrem e dissolvem-se no rio e a sua alma eleva-se pela brancura da natureza divina.

Verificamos que essa metáfora filosófica dos princípios de *Chan* vibra, igualmente, no pensamento do compositor, a qual se situa na obra como uma ideia lógica para articular os diferentes materiais sonoros. De referir que, logo no início da sinfonia, o compositor criou um bloco sonoro nos instrumentos de cordas e emprega-o com dupla função. Por um lado, esse bloco sonoro retrata o ambiente particular do poema, o qual realça a sensação gélida e vazia da natureza. A partir desse ambiente da natureza, nascem as três interpretações do texto poético, as quais passam pela ilustração dos temperamentos de isolamento, de

excitação e de sublimação espiritual. E, logo depois do fecho desse ciclo emocional, a mesma sonoridade da natureza regressa à *coda*, cujo retorno visa estimular uma reflexão psicológica, na qual se contempla, retrogradamente, os momentos emocionais comovidos pelas diferentes sensações auditivas; paralelamente, a retomada do material sonoro inicial, no final da obra, combinado com as três últimas sílabas do poema e o timbre dos sons harmônicos de *Gu Qin* estruturam uma forma circular que se conjuga com a ideia de nascer e de terminar na natureza. Essa mesma ideia revela-se, também, na filosofia de *Chan*, pelo princípio do ciclo da vida. Por outro lado, o mesmo bloco sonoro contém um motivo contestado, na sua estrutura harmônica, pela convergência dos conjuntos intervalares específicos da série da sinfonia, a qual se pode analisar, parcialmente, por uma célula intervalar da quinta perfeita ou pelo primeiro tetracorde (4-23) da série ou, então, por um conjunto de tons inteiros (compasso 1) (exemplo III-12). Esses intervalos ou conjuntos foram derivados para a estruturação harmônica dos outros blocos sonoros subsequentes através da manipulação nos elementos diversificados do som, nomeadamente, no registo, no timbre, no ritmo, na textura e na instrumentação.

Na lógica de consolidar uma estrutura interna da música que habite na expressividade da metáfora espiritual do poema, o compositor definiu ainda uma personagem tímbrica baseada em sons harmônicos, a qual se narra pela metáfora de um mundo purificado e de uma sublimação espiritual penetrada na natureza. A interpretação dessa personagem tímbrica aparece, repetidamente, em momentos específicos da obra. A suavidade e a transparência desse efeito tímbrico fixam-se nas frequências parciais dos sons fundamentais e associam-se a determinados elementos rítmicos, harmônicos e texturais. O efeito que se refere, quer na linha melódica de *Gu Qin* e de voz, quer nos fragmentos de blocos sonoros dos instrumentos de corda, apresenta sempre um maior contraste com a unidade tímbrica dos sons não harmônicos. Ainda que, nessa unidade tímbrica dos sons não harmônicos, os efeitos tímbricos sejam muito distintos e variados pela forma de ataque e continuidade do som, esta se diferencia também pela elaboração rítmica, dinâmica e textural de cada material. De constatar que esta diversidade é representada, nos fragmentos ou secções da sinfonia, pelos três métodos de organização: uma baseia-se na estratificação dos materiais, outra, na alternância justaposta de gestos e blocos tímbricos, a que se junta tanto as grandes massas sonoras da orquestra *tutti* como agrupamentos instrumentais determinados ou *solos*; o terceiro, no desenvolvimento horizontal dos blocos sonoros ou da

componente melódica. Contudo a natureza da alternância atribui uma predominância na obra. Esta alternância justaposta é conduzida pelo aparecimento repetitivo da personagem tímbrica – sons harmónicos – em momentos específicos da obra, nomeadamente na anunciação da primeira entrada do canto recitado (compassos 32-34) (exemplo III-1), na apresentação do tema integral da flor de ameixoeira (compassos 197-209) (exemplo III-10), na terceira interpretação do texto poético (compassos 210-218) (exemplo III-10) e na coda (compassos 222-232). São estes momentos que marcam a evolução discursiva e formal da obra. Do ponto de vista discursivo, as diferentes imagens sonoras surgem e interagem, concretizando a metáfora sugerida. A sua interacção leva a uma transformação e modificação progressiva das mesmas, ainda que esta modificação seja muito progressiva e subtil. Esse género de modificação alteia a purificação espiritual que se deve concretizar no ser humano, e, neste, na sua relação com a natureza. A obra surge, assim, de forma contínua e continuada, revelando texturas que, pela sua característica, desvelam, por vezes, estruturas de natureza descontínua. A natureza contínua ou descontínua dessas mesmas estruturas revela-se nos diferentes níveis de concretização do tecido musical, nomeadamente, os níveis micro, médio e macro da obra. Variadas a nível rítmico, dinâmico e tímbrico, de forma a conseguir essa transformação e reacção face ao agente de purificação que é manifesto, essas estruturas musicais surgem com significados diversos, permitindo a fruição de um ente musical modificado pelo som e pela obra.

1.4. Fala e canto, voz e instrumento

Com o surgimento dos princípios atonais e seriais na evolução composicional da música ocidental do século XX, a concepção sobre a elaboração da melodia modificou-se através da reconsideração das relações intervalares. Isto significa que a hierarquia, baseada nas alturas fixas para a organização intervalar, perdeu, gradualmente, a sua exclusividade na estruturação da música. A definição da altura é, agora, entrelaçada com outros parâmetros, nomeadamente o ritmo, o timbre e os factores que se associam a estes, tais como a velocidade e a intensidade. A combinação pormenorizada entre estes parâmetros e os seus associados é variada de acordo com a escolha de cada compositor, em função da configuração dos efeitos e das estruturas sonoras pretendidas. Em vista disso, a expressividade da linha melódica revestiu-se de uma diferença inteligível, distinguindo a

figuração predefinida do lirismo que já era identificada pelos ouvintes ocidentais desde o século XIX. Essa diferença inteligível encontra-se na possibilidade de trabalhar a partir do mais pequeno intervalo que o ouvido consegue distinguir, mergulhando entre os dois campos das alturas: fixas e relativas. Na elaboração das músicas vocais, tendo em conta essa nova expressividade da linha melódica, a grande gama de intonações existentes na linguagem falada foi reconhecida pelos compositores do século XX, que começaram a explorar essa sonoridade relacionada com a ampliação da paleta tímbrica dos sons musicais, cultivando, sobretudo, as diferentes capacidades da emissão vocal.

Relativamente à questão do entrelaçamento entre a fala e o canto, na elaboração da linha vocal, verificamos que a expressão da melodia falada (*sprechmelodie*) foi, inicialmente, enunciada por Schoenberg, no prefácio da partitura de *Pierrot Lunaire* (Universal Edition), onde o compositor menciona que “a melodia indicada para voz falada (*sprechstimme*) por meio das notas não se destina a ser cantada, a não ser em algumas passagens especialmente designadas. A tarefa do intérprete é transformá-las em melodia falada, tendo em conta as alturas determinadas” (Schoenberg 1914). Aqui, a técnica de *sprechstimme* foi empregada para realizar o efeito sonoro da melodia falada. Baseada na ideia do mesmo texto do prefácio: “as notas devem ser interpretadas sem alturas sustentadas”, entendemos que a realização de *Sprechstimme*, através do movimento flutuante, abandona a fixação da altura e procura um movimento curvado ascendente ou descendente, após o ataque do som. A par da definição da altura, o compositor refere que “o ritmo deve ser articulado rigorosamente, sem conceder a liberdade como em melodia cantada” (Ibid.); ou seja, distingue-se da mobilidade das alturas. A interpretação do elemento rítmico é delimitada, ortodoxamente, pela notação da melodia falada. Esta explicação sobre a interpretação de *sprechmelodie*, no prefácio de *Pierrot Lunaire*, revela-nos que Schoenberg estava à procura de um caminho para concretizar a sonoridade da fala, na sua linguagem musical.

A respeito da interpretação da melodia falada em *Pierrot Lunaire*, o autor Eliezer Rapoport veio argumentar, no seu artigo “Schoenberg-Hartleben’s *Pierrot Lunaire*: Speech – Poem – Melody – Vocal Performance”, a estreita relação entre as características da língua alemã e os contornos tonais e rítmicos da estruturação melódica de *Pierrot Lunaire*. No caso da recitação dos poemas, Rapoport comparou os vários segmentos melódicos vocais de *Pierrot Lunaire* com os contornos da intonação do texto falado, através da captação das

declamações por duas pessoas nativas da língua alemã. Por meio da análise no espectrograma “Fast Fourier Transform” (FFT)¹²⁴, simultaneamente, com a transcrição das alturas destas intonações para o pentagrama, Rapoport encontrou as semelhanças evidentes entre os segmentos melódicos vocais e os contornos da intonação do texto falado (Rapoport 2004:83-107). É de salientar, no entanto, que o próprio autor reconheceu a característica artística e criativa da melodia falada, tal como a expansão, a exaltação, ou mesmo a distorção das intonações do texto alemão.

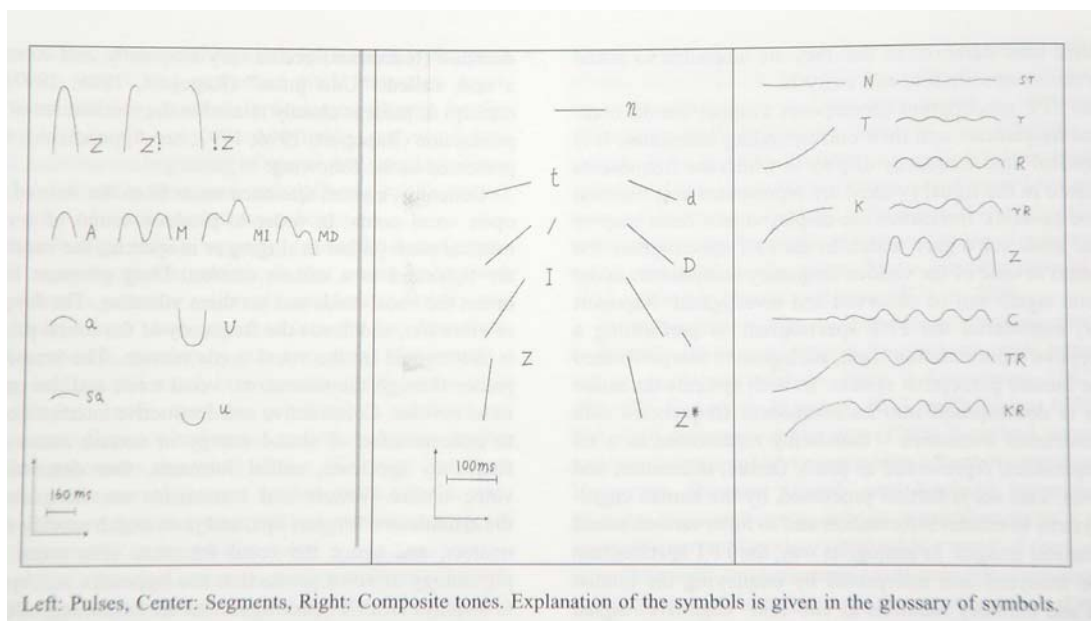
A par dessa análise sobre a recitação do texto, Rapoport comparou ainda as cinco gravações das diferentes cantoras feitas entre 1941 e 1997, através da análise do espectrograma FFT¹²⁵. Essa comparação revelou uma grande variedade de tipos temporais dos gestos vocais que se compõem nos actos entre a fala, a recitação e o canto. Rapoport separou esta variedade dos gestos vocais em unidades elementares, através dos contornos de tempo-frequência, figurados nas dimensões horizontais (tempo) e verticais (frequência) do espectrograma. Este autor atribuiu, ainda, uma notação simbólica para a descrição e a classificação de cada unidade e as suas combinações variantes. Estas unidades são representadas pelas diferentes letras e integram-se nos grupos divididos entre *Pulses*, *Segments*, *Composite Tones*, *Arches* e *Z Tones*. Entre estes, a definição dos grupos de *Pulses*, *Segments* e *Arches* é relacionada com a diferenciação da duração periódica da frequência de cada unidade, enquanto o grupo de *Composite Tones* é formado pelas combinações das unidades dos grupos anteriores. No caso do grupo de *Z Tones*, este apresenta uma forma não simétrica das combinações dos gestos que indicam acentuado, abrupto e grande aumento da frequência, no início de um tom vocal¹²⁶.

¹²⁴ Rapoport considerou o espectrograma FFT como uma tarefa da representação perceptiva, análoga ao sistema perceptivo humano, porque, em ambos os sistemas, o sinal áudio é decomposto nas suas frequências componentes com as intensidades associadas, assim, sendo representado como um conjunto de frequências que revela a altura, a duração, o timbre e a intensidade.

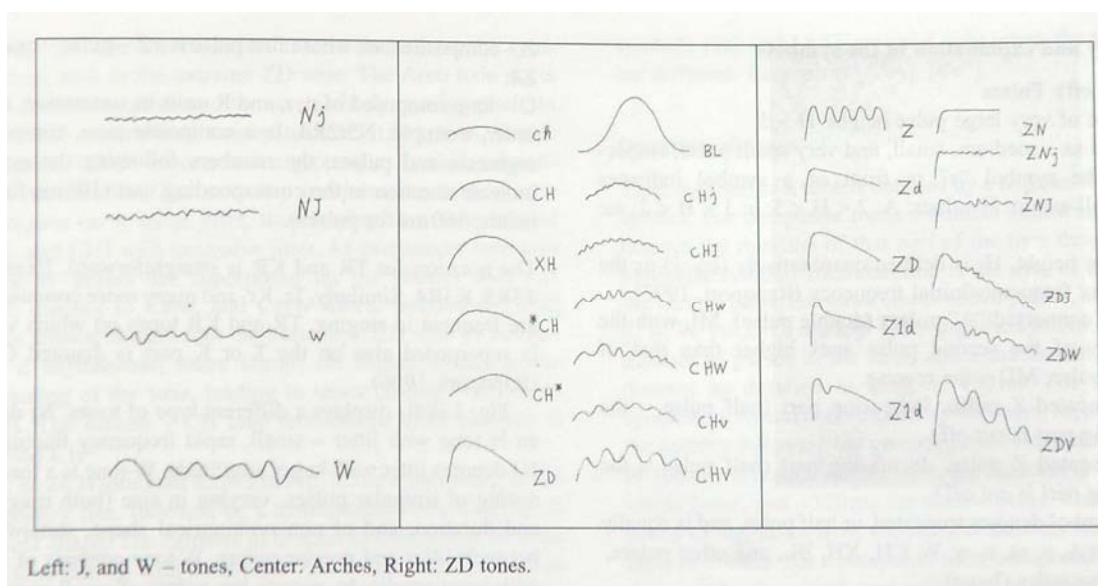
¹²⁵ As gravações analisadas incluíram interpretações de Erika Stiedry Wagner (gravada em 1941), Jan de Gaetani (gravada em 1969), Yvonne Minton (gravada em 1976), Marianne Pousseur (gravada em 1992) e Christine Schaefer (gravada em 1997).

¹²⁶ Para consultar o glossário e a explicação dos símbolos nos quadros 8 e 9, ver a referência Rapoport 2004:78.

Quadro III-8. Configurações dos gestos vocais (in Rapoport, 2004:76)



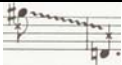
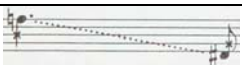
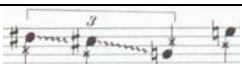
Quadro III-9. Configurações dos gestos vocais (in Rapoport, 2004:77)



Por meio destas figurações gráficas dos gestos vocais, chega-nos a confirmação de que a emissão vocal é tão variada para a representação da melodia falada que abrange uma ramificação minuciosa de timbres que percorrem entre sons sustentados e sons flutuantes. Entendemos que, mesmo dentro dessa divisão das alturas, há ainda factores decisivos para essa ramificação, tais como a intensidade do ataque e a utilização de *vibrato*, a combinação simétrica ou irregular dos sons flutuantes e a modulação tonal entre acentuação de vogais e

consoantes. É considerável que Schoenberg tenha reconhecido a existência desta ramificação vocal consolidada entre fala e canto, o que já foi revelado na sua explicação do prefácio da partitura de *Pierrot Lunaire*. No entanto, verificámos que, na notação da obra, Schoenberg não conseguiu completar um sistema adequado para responder a toda a exigência da nova hierarquia da expressão vocal, adoptando, apenas, uma notação convencional, que se diferencia com o uso de cruces sobre as notas escritas no pentagrama. É de salientar que encontrámos, na partitura de *Pierrot Lunaire*, somente, quinze notas com alturas fixas que foram indicadas para serem cantadas (*gesungen*); por outro lado, constatámos doze indicações de Schoenberg para especificar as particularidades tímbricas vocais. A respeito dessas particularidades, elaborámos um quadro para adquirir uma noção sucinta dos timbres que Schoenberg pretendia alcançar para além da sua explicação geral sobre a interpretação de *sprechstimme*. No quadro seguinte, as palavras alemãs são traduzidas para português e colocadas entre parêntesis (Quadro III-10).

Quadro III-10. Indicação tímbrica vocal de Schoenberg na partitura de *Pierrot Lunaire*

Poema	Compasso	Indicação Tímbrica	Texto
Der Dandy	8	Tonlos geflüstert (Voz sussurrada)	Waschtisch (Esgoto de lavar a loiça)
Der Dandy	16-17	Gesungen–tonlos–gesungen–gesprochen (Cantada– velada–cantada–falada)	Mit einem phantastischen Lichtstrahl (Com um raio de luz fantástico)
Der Dandy	18-20	Fast gesungen, mit etwas Ton, sehr gezogen, an die Klarinette anpassend (Quase cantada, com um toque melódico, muito retirado, adaptando ao clarinete)	Erleuchtet der Mond der krystallinen Flasche (A lua ilumina a garrafa cristal)
Der Dandy	30	Tonlos geflüstert (Voz sussurrada)	Mit einem phantastischen Mondstrahl (Com um raio de luz lunar fantástico)
Der Kranke Mond	26	Dieser Takt anders, aber doch nicht tragisch (Este compasso é diferente, mas ainda não trágica)	Nächtig des kranker Mond (Nocturna para a Lua doente)
Gebet an Pierrot	5	Gezischt (Assobiado)	Zerfloß (Derretido)
Gebet an Pierrot	9	Klänglich (Miseravelmente)	Pierrot
Raub	9	Tonlos–ton–tonlos (Voz velada–sonora–velada)	Nacht, mit seinen Zech kumpanen (Noite, com seus companheiros Zech)
Rote Messe	11-12		Zerreißt (Rasga)
Enthauptung	20		Mond (Lua)
Heimweh	9		Sentimental (Sentimental)
Gemeinheit	7	Trocken(seco)	Einen Schädelbohrer (A perfuração do crânio)

Verificámos, por meio deste recolhimento das indicações de Schoenberg, que os momentos específicos do acontecimento da modulação tímbrica são introduzidos na altura para intensificarem um som fonético da palavra ou uma semântica específica da palavra inserida na alusão a um segmento textual. É de exemplificar, logo no poema *Der Dandy*, que a representação do efeito sufocante da voz, no fundo do esgoto de lavar a loiça (*Waschtisch*), é produzida pelo timbre da voz sussurrada; paralelamente, a duplicação das consoantes “sch” da palavra é aproveitada para o destaque do sussurro. Nesse mesmo poema, a figura sonora do misterioso reflexo da luz lunar sobre a garrafa de cristal foi ilustrada através da combinação do timbre e do contratempo entre a linha melódica de clarinete e a de voz. Relativamente à combinação tímbrica, Schoenberg indicou que a emissão vocal se deve aproximar do canto para adaptar a sonoridade melódica do clarinete. Entendemos que essa ideia demonstra a intenção do compositor de associar a luz lunar à sonoridade do clarinete, e o reflexo desta luz emitida pela garrafa de cristal com a sonoridade da voz. A ilustração desse reflexo foi também assimilada através do efeito rítmico de contratempo entre a melodia do clarinete e a da voz, as quais se baseiam no mesmo movimento direccional, contudo, diferencia na acentuação entre cada tempo. A utilização da modulação tímbrica na intensificação da semântica textual aconteceu, também, no poema *Der Kranke Mond*, onde o aspecto tremente da lua adoentada foi ilustrado através da ornamentação do trémulo sobre as notas da melodia vocal; semelhante ao poema *Gemeinheit*, a figura sonora da perfuração do crânio foi ilustrada através da indicação tímbrica “seco” sobre as sete semicolcheias, no andamento muito rápido (*Ziemlich rasch*). No poema *Rote Messe*, o som fonético das consoantes “rr” da palavra “Zerreißt” foi a inspiração de um *portamento* sobre o intervalo de décima quarta para criar a sonoridade do rasgar. Para além destas exemplificações, as modulações tímbricas associadas à fonética e à semântica do texto foram, igualmente, especificadas nos poemas de *Gebet an Pierrot*, *Raub*, *Enthauptung* e *Heimweh*, como pode constatar-se no quadro III-10.

Comparando as indicações tímbricas específicas com a extensa cristalização musical de Schoenberg sobre os vinte e um poemas, não é difícil de notar que estas indicações ocupam uma parte muito reduzida da obra. Este facto causou uma incerteza a respeito da aplicação dos gestos vocais na interpretação desta obra, porquanto, as alturas relativas são recitadas no tempo da fala, o que não permite uma sustentação das alturas, e isso produz

uma vasta exigência de *glissandos*, *portamentos* e outros tipos de tons deslizantes que Schoenberg não sinalizou na sua notação musical. Por outro lado, se Schoenberg reconheceu, nos diversos segmentos melódicos, a importância da ligação entre a fonética e a semântica textual e as modulações tímbricas baseadas nas nuances dos tons deslizantes, sobretudo, *glissandos* e *portamentos*, por que é que ele não os sinalizou na obra integral? Será que os *glissandos* e *portamentos* que Schoenberg indicou na partitura, são diferentes dos tons deslizantes que ele referiu sobre a interpretação de *sprechstimme*, no prefácio da obra?

No livro de Bryan Simms, “The Atonal Music of Arnold Schoenberg 1908-1923”, o autor critica “a imagem sonora da voz falada de *Pierrot Lunaire* – uma das ideias mais originais de Schoenberg, mas também aquele que tem suscitado um duradouro e talvez insolúvel enigma interpretativo para o intérprete” (Simms 2000:132). Por outro lado, Avior Byron argumenta, no seu artigo “Teste Pressings of Schoenberg Conducting *Pierrot Lunaire*: Sprechstimme Reconsidered”, que a reprodução das alturas não foi a intenção de Schoenberg. O autor constatou, no teste da prensagem sobre a interpretação de Erika Stiedry-Wagner gravada em 1940, um processo de improvisação em performance, em que demonstrou um modo muito livre da interpretação vocal, relativamente ao seguimento das alturas registadas na partitura”¹²⁷ (Byron 2006). No entanto, os autores Paul Mathews e Phyllis Bryn-Julson alegam, no livro “Inside *Pierrot Lunaire*: Performing the Sprechstimme in Schoenberg’s Masterpiece”, que “a interpretação correcta de *sprechstimme* é enfatizar o tom e minimizar os efeitos descendentes e ascendentes” (Mathews, Bryn-Julson 2009:62). No meio da controvérsia entre uma improvisação ao vivo associada à notação da partitura e uma enfatização das alturas notadas na interpretação correcta de *sprechstimme*, a autora Aidan Soder afirma, na sua tese “Sprechstimme in Arnold Schoenberg’s *Pierrot Lunaire* of Vocal Performance Practice”, que “a função do artista é, de facto, encontrar uma maneira de recitar o texto, não da forma cantada, nem da forma natural, embora enfatizada da fala” (Soder 2008:11). No contínuo da tese, Soder argumenta que “depois de alcançar uma técnica vocal que tem vastas possibilidades de desempenho, a cantora deve criar uma rubrica de como ela tem a intenção de processar o *sprechstimme*, sendo que algumas qualidades vocais se

¹²⁷ De salientar que Erika Stiedry-Wagner foi considerada como a intérprete preferida de Schoenberg na apresentação de *Pierrot Lunaire*. A mesma foi convidada para gravar essa obra, sob a batuta de Schoenberg, em 1940.

transformam numa linha em voz falada, enquanto outras não. [...] Um problema técnico que não abordou no prefácio, mas que é fundamental na distinção de passagens *sprechstimme* e de passagens *non-sprechstimme*, é o *vibrato*. [...] Estas duas características – a presença/ausência de *vibrato* conjugada com a flutuação descendente/ascendente das alturas – são elementos críticos para a realização de *sprechstimme*” (Ibid.18-20). Nesta argumentação, Soder demonstra-nos que existe um processo de interpretação vocal que entrelaça a voz falada e a voz cantada. O que define o estado da emissão vocal é a medida da colocação de *vibrato*; ou seja, a posição empregada no mecanismo vocal para a obtenção de ressonâncias. Simultaneamente, a presença ou ausência de *vibrato* conjugada com a flutuação das alturas oferece os elementos específicos para a realização de *sprechstimme*.

Verificamos que esta compreensão de Soder converge com o trabalho analítico de Rapoport sobre as características vocais variadas entre falar, recitar e cantar. As variedades das estruturas temporais dos tons vocais reveladas nos quadros de Rapoport (Quadro 8 e 9) comprovam que é necessário um novo sistema hierárquico da notação e da interpretação, relativamente à melodia falada de Schoenberg.

Se olharmos para a época em que emergiu esta concepção de *sprechmelodie* e de *sprechstimme*, não é difícil perceber que a necessidade de estruturar um novo sistema entre o som e a expressão musical já foi enfatizado pelo compositor americano Henry Cowell (1897-1965), o contemporâneo de Schoenberg. Cowell mencionou, no seu livro “New Musical Resources”, a experiência de Leon Theremin sobre o uso dos seus instrumentos eléctricos, onde Cowell confirmou que “o intervalo de uma centésima dentro de um tom inteiro pode ser claramente percebido por uma audiência. As probabilidades são de que todos os intervalos que são percebidos pelo ouvido humano podem encontrar o uso musical de alguma forma e em determinadas circunstâncias” (Cowell 1930:18). Paralelamente, Cowell referiu a investigação de Alois Hába, compositor que pesquisou os intervalos que ocorrem na série dos harmónicos entre os meios e os quartos tons. A respeito desta investigação, Cowell afirmou que “esses intervalos são quase desconhecidos e não têm nomes específicos entre os músicos, eles estão próximos daqueles que já usámos na nossa música, seleccionados na série dos harmónicos” (Ibid.19). Na sequência destas pesquisas, Cowell direccionou o pensamento para a função do *Sliding tone*, mencionando que os “tons deslizantes são baseados na mudança contínua das alturas, em vez de alturas fixas,

sendo estes utilizados, frequentemente, nas músicas primitivas e orientais. [...] Eles têm sido, em grande parte, uma questão de performance mais do que uma questão de composição, por isso, não há métodos claramente definidos para notá-los” (Ibid. 19-20). De seguida, Cowell mencionou o facto da existência de tons deslizantes nos sons da natureza, confirmando que “em vez de revertê-los à escala de alturas fixas que, dificilmente, se alcança na natureza, deveria construir-se uma música abstracta nascida dos sons da mesma categoria como dos sons da natureza – isto é, tons deslizantes – não com a ideia de tentar imitar a natureza, mas como uma nova fundação tonal” (Ibid. 20). Relacionado com esta ideia, Cowell alegou vários pontos sobre a configuração dos tons deslizantes, nomeadamente, no grau de curva, no grau de ângulo e na interacção com a curvatura dinâmica:

“crescendo and diminuendo in dynamics is the same in many ways as sliding tone in pitch, and undoubtedly a definite relation could be found between a certain curve of changing pitch, and a similar curve in a gradual reducing or increasing of loudness or softness. The points from which such dynamic slides start and the points to which they proceed could be determined by the system of units proposed, and the type of the curve or degree of angle taken by the dynamic line could thus be graphically measured and notated.” (Ibid.83).

Cowell atribuiu ainda, no seu tratado inédito “The Nature of Melody” (1936-1937), as concepções mais concretas para simular as figurações dos tons deslizantes com as figurações melódicas das alturas fixas. Nesse estudo, os tons deslizantes foram divididos em três categorias: *Passing tone motion*, *Appoggiatura* e *Auxiliary motion*. A respeito destas concepções, Cowell explicou que “os *Passing tone motion* são aqueles que incluem tons de diferentes alturas; os *Appoggiaturas* são aqueles que começam com tons deslizantes e resolvem para alturas definidas; os *Auxiliary motions* são aqueles que flutuam a partir das alturas determinadas” (Cowell in Everett, Lau 2004:131). Ainda sobre esta divisão, Cowell atribuiu diferentes particularidades para classificar, minuciosamente, os três tipos de tons deslizantes, o que se revelou em cinco pontos:

- I. Direcção – ascendente e descendente;
- II. Distância – distância intervalar entre os tons: curta, média ou longa;
- III. Duração – o tempo da duração do movimento deslizante: curto, médio ou longo;
- IV. Modulação – modulações em direcção e em velocidade;
- V. Simetria – eixo do ponto de viragem nos tons de *Auxiliary motions*.

Por meio deste estudo pormenorizado sobre os tons *glissandos*, *appoggiaturas* e oscilantes, Cowell reconheceu a falta de uma notação adequada para a definição dos tons deslizantes, afirmando que:

“Unfortunately, the way of notating slides is very vague, perhaps because the conception of how to render them is also very vague...Most of us don’t know anything about this music [of the Orient] or else the music has been presented to us as something not very musical.” (Ibid.132-135).

Verificamos que a percepção de Cowell pelos tons deslizantes não só surgiu pela busca de um mundo sonoro expressivo, baseado nas novas experimentações tecnológicas das primeiras décadas do século XX, tal como o próprio referiu no seu livro *New Musical Resources*, mas também pelo seu empenho em congregar diferentes culturas tradicionais para a criação das novas definições técnicas e estéticas musicais. Relativamente a este último é de salientar que a ideia de colocar os valores musicais das diferentes éticas culturais no centro da música erudita do século XX foi revelada nas várias críticas musicais e composições de Cowell. Por exemplo, na sua obra *United Quartet* (1936), Cowell mencionou, no prefácio da partitura (Edition Peters), que *“United Quartet é uma tentativa em direcção a um estilo musical mais universal”* (Cowell, 1969). Na verdade, esta artística percepção de Cowell sobre os valores das músicas do mundo já estava enraizada na sua educação de infância. Para além de ser a segunda geração de imigrantes irlandeses nos Estados Unidos, Cowell viveu uma parte da sua infância em San Francisco, onde aproximou várias culturas das comunidades orientais. Recordando estes contactos, Cowell diz:

“I was raised in San Francisco. We lived between Japanese and Chinese districts and I had many Japanese and Chinese playmates between the age of five and nine. I sang their folk songs in their native languages just as many children on the eastern seaboard sing those songs in German and French learned from their playmates. By the time I was nine years old, the music of these oriental people was just as natural to me as any music... I was taken to the Chinese opera [by my mother] many times, and used to listen from the street below to meetings of the Chinese Classic Music Association.” (Cowell in Everett, Lau, 2004:120).

Por consequência desta aproximação às músicas orientais, Cowell cativou, mais tarde, o seu interesse pelos tons deslizantes das óperas chinesas. Numa compilação de gravações

para *The Words Vocal Art* (1955), Cowell incorporou uma área da Ópera de Pequim acompanhada de um comentário da sua experiência auditiva:

“A male falsetto, impersonating a woman. Clear, very nasal tone, with controlled slides, which form, literally, a language. Each sort of slide has a definite meaning, like a word, and this language is not only part of a vocal style to be studied by singers, but is known to cultivated opera-goers.” (Ibid.125).

Esta observação de Cowell refere uma característica muito particular da ópera chinesa *Yin Chang*, ou seja, a apreciação dos tons deslizantes na elevação de expressões enquanto recitação. Tal como referimos, anteriormente, a língua chinesa é uma língua tonal em que as alturas dos tons oferecem a distinção lexical entre significados de caracteres. Essa singularidade da língua foi elevada nos campos artísticos, tanto na recitação dos poemas como na interpretação das óperas teatrais. Inserido nessa elevação artística, a expressão sensorial nas partes tonais e rítmicas das palavras, tanto pela medida da flutuação dos tons como pelo cálculo sónico entre consoantes e vogais, foi o objecto do desenvolvimento interpretativo. Em vista disso, os contornos melódicos foram elaborados com base nas intonações tonais e ritmos dos próprios textos, o que fez com que os tons deslizantes surgissem como interpolação entre as alturas e os ritmos fixos, ganhando diversos gestos na performance vocal, seja de natureza puramente sonora, seja de alusão semântica.

A integração da particularidade dos tons deslizantes das óperas teatrais chinesas, na música ocidental do século XX, não foi só obra exclusiva de Cowell na busca de um novo recurso musical. Se olharmos para uma dimensão geográfica e temporal distinta, encontramos esta integração, igualmente, nas composições da nova música erudita chinesa, a partir dos últimos trinta anos. Verificamos, por exemplo, na Décima Sinfonia de Zhu Jian Er, que essa integração foi destacada, pelo uso do poema *Rio e Neve*, para a condução do discurso musical sinfónico. A respeito disso, Zhu mencionou, na anotação da sua sinfonia, que “o texto musical recorre à artística concepção do poema, manipulando sobretudo a sua fonologia singular, a qual é recitada, no canto, com a técnica tradicional, nomeadamente, em *Yin*, *Song*, e *Chang*”. Na tradução e na diferenciação destas palavras, consideramos que *Yin* é um tipo de apresentação vocal que permite prolongar e improvisar sobre o movimento tonal da sílaba, e isso cria um efeito sonoro mais flutuante que assimila os vocalizos do canto convencional ocidental, todavia, apresentam-se alturas e ritmos entre fixos e relativos; *Song* é um tipo de apresentação vocal que se aproxima do grau da fala,

com poucas ressonâncias, o que se apresenta com um aspecto mais rítmico e contém o maior proveito no contraste sonoro entre consoantes e vogais; *Chang* é um tipo de apresentação cantada, que permite uma sustentação de alturas e possibilita uma estabilização de ressonâncias. Esta divisão técnica entre falar, recitar e cantar revela um entendimento de interpretação da emissão vocal que é análogo aos resultados dos estudos de Soder e de Rapoport sobre a interpretação da melodia falada de Schoenberg. Ambos os entendimentos reconhecerão a existência de um elemento intermédio na articulação entre a fala e o canto; simultaneamente, consideraram a importância da conjugação entre os valores fixos e relativos e a combinação destes com as ramificações tímbricas na interpretação da melodia falada. Todavia, no lado dos teatros chineses, a conjugação dos dois contrários, fixo/relativo, é mais óbvia, ocorrendo, assim, porque os caracteres chineses são monossilábicos e tonais, o que oferece uma maior evidência na interacção dos sons fixos e flutuantes, e isto criou uma arte própria, *Yin Qiang*, que trabalha no contorno tonal de cada sílaba. Em vista disso, a direcção dos movimentos de *Yin Qiang* é definida, na elaboração da melodia, pelos caracteres individuais, salvaguardando, em algumas ocasiões, em que os próprios intérpretes pretendem destorcer os tons silábicos para obterem efeitos artísticos ou emocionais, contudo, sofrem sempre a possibilidade de perder a inteligibilidade do texto. Por outro lado, a modulação tímbrica prolongada da flutuação não prejudica a inteligibilidade da palavra, porque uma monossílaba já revela um significado individual, mesmo que, por vezes, a significação completa de uma palavra apele a uma combinação de duas ou, raramente, três sílabas (caracteres).

Na Décima Sinfonia de Zhu, para notar os gestos vocais de *Ying* (recitar), *Song* (falar) e *Chang* (cantar), o compositor empregou três elementos sobre o pentagrama, nomeadamente, as alturas e os ritmos fixos, as alturas e os ritmos relativos e as linhas gestuais.

Verificamos que, na primeira apresentação do poema, a melodia é elaborada entre *Song* (falar) e *Ying* (recitar), baseando-se no andamento lento e sem fixação de compassos (*Senza Misura*), contudo, o tempo pulsado é delineado pela métrica fixa do poema¹²⁸. Os tons planos *Ping* 平 das sílabas são notados, na maior parte, com as alturas fixas de *Lá4*, *Dó5*, *Lá2*, *Dó4* e *Mib4*, entre um registo de duas oitavas e meia, salvaguardando uma

¹²⁸ A análise concreta sobre a métrica do poema na melodia falada da sinfonia encontra-se no ponto 1.3.1 do presente capítulo.

excepção em que o tom plano da sílaba *Jiang* é notado com a altura relativa e prolongado por um vocalizo sobre alturas e ritmos relativos. Os tons instáveis *Ze ㄣ* das sílabas são notados pelas linhas gestuais para indicarem movimentos direccionais dos sons flutuantes. Reparámos que a duração destas flutuações é determinada pelo comprimento da linha gestual, e esta última é baseada no ritmo fonético do verso¹²⁹. Simultaneamente, a distância do registo em que os sons flutuam é delimitada pelas alturas fixas, que são interpoladas com estas linhas gestuais; por outro lado, o nível de curva ou de ondulação destas linhas, que abrangem o espaço vertical do pentagrama, marca, também, o registo da flutuação. Se compararmos estes gestos vocais flutuantes com as definições de Cowell, sobre os tons deslizantes, podemos considerar que o gesto vocal da terceira sílaba se enquadra na categoria de *Passing tone motion*; os gestos vocais das quintas sílabas, dos primeiros dois versos, e o gesto vocal da quarta sílaba, do terceiro verso, enquadram-se na categoria de *Auxiliary motions*; os gestos vocais das duas primeiras sílabas do segundo verso enquadram-se na categoria de *Appoggiaturas*. No entanto, no quarto verso, os gestos vocais não se enquadram nas definições de Cowell. Este verso agrega-se a uma heterogenia de tons instáveis que é concretizada, nas primeiras duas sílabas, pelos gestos vocais de curvaturas de curta duração e que não se anexam às alturas determinadas. De seguida, o gesto vocal da terceira sílaba é apresentado por um *glissando* oscilante de direcção ascendente, que faz a ligação com a altura relativa de *Sol4*, onde se inicia um vocalizo sobre a quarta sílaba. Este momento de transformar os tons flutuantes para um lirismo de vocalizo associa-se à semântica da palavra “rio gélido”, o que revela a intenção do compositor em particularizar o temperamento emocional da significação textual, inserida no contexto musical específico da primeira recitação do poema. Na última sílaba do quarto verso, esse vocalizo voltou a transformar-se numa curva ondulada de duração longa, abrangendo espaços entre os registos graves e agudos. No movimento descendente desta curva, regista-se um aspecto intermitente que indica um efeito específico da emissão vocal, o qual se relaciona com o uso de ar e da laringe. Este efeito vocal, no fim da primeira recitação, apresenta um timbre vocal velado e sem ressonância no final da emissão do ditongo “ue”, o que faz a ligação com a sonoridade instrumental das cordas, executando sem sintonização entre cada divisão dos naipes e no ataque seco em *ricochet*.

Para além da notação das alturas e das durações, o pormenor da dinâmica sobre os

¹²⁹ A respeito do ritmo fonético do poema, ver o ponto 1.3.1. do presente capítulo.

tons flutuantes é registado junto das linhas gestuais. Segundo a percepção de Cowell sobre a relação entre a curvatura dinâmica, na redução ou no aumento das intensidades, e a curvatura da flutuação das alturas, verificamos a existência de uma regularidade na associação da dinâmica *crescendo* com o movimento ascendente das linhas gestuais, e, vice-versa, da dinâmica *diminuendo* com o movimento descendente das linhas gestuais. É de salientar que o eixo de viragem, no gesto oscilante, é sinalizado pelo *acento*, no ponto mais alto de curvatura, ou seja, a altura mais aguda da flutuação (exemplo III-16).



Exemplo III-16. Notação do 1º canto recitado, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia

Comparada com a primeira apresentação do poema, a melodia falada da segunda apresentação demonstra um aspecto mais rítmico de *Song* (falar), no primeiro dístico do poema, e, por outro lado, um aspecto mais melódico de *Chang* (cantar), no segundo dístico. O andamento desta apresentação é rápido e sem marcação de compassos, sendo o tempo pulsado baseado, também, na métrica fixa do poema. No primeiro verso, as primeiras duas sílabas, baseadas em ritmos fixos, são repetidas com ataques rápidos nas consoantes e sem a sustentação das vogais. Esta repetição das sílabas acontece também no segundo verso, o que enfatiza o lado percussivo da fala. Simultaneamente, as intonações tonais das últimas três sílabas dos dois versos são notadas pelas linhas gestuais. A flutuação destes gestos baseia-se nas referências das alturas fixas *Dó5*, *Lá3* e *Ré4*, as quais são associadas com os tons *Ping* da quarta sílaba do primeiro verso e da quarta e quinta sílabas do segundo verso. Comparando estes gestos com as definições de Cowell, consideramos que o movimento deslizante, situado na terceira sílaba do primeiro verso, se adequa à categoria de *appoggiatura*, e que os gestos ondulados sobre a quinta sílaba do primeiro verso e sobre a

repetição das últimas três sílabas do segundo verso se adequam à categoria de *Auxiliary motions*. A simetria das curvaturas destes gestos é irregular, ou seja, o eixo de viragem coloca-se, somente, no fim da flutuação, onde se regista o sinal de *acento* para enfatizar o ponto mais agudo ao nível das alturas. Como não há um movimento descendente considerável ao nível da curvatura, e esta é inserida num andamento rápido, o acompanhamento dinâmico só regista um aumento da intensidade de *crescendo* – *ff*. Estas viragens rápidas e intensas, no curto movimento descendente das alturas, acompanhado pelo aumento da intensidade, fazem com que a emissão vocal apele uma sonoridade mais enérgica e percussiva, nos finais dos ditongos “ue” e “ie”. Simultaneamente, esta é aproveitada nos “comentários” da sonoridade do instrumento *Gu Qin*, que agarram os sons descendentes e percussivos dos finais das vogais para criar efeitos de *glissandos*, com manipulações dos *vibratos*, nas cordas.

Comparando com os primeiros dois versos, a melodia do segundo dístico apresenta um aspecto mais cantado, a qual emprega, na maior parte, as alturas e os ritmos fixos para notar as intonações tonais das sílabas, à excepção de um momento da ligação entre a intonação tonal estável do terceiro verso e a intonação tonal instável do quarto verso. Neste momento, os tons ascendentes e descendentes das duas primeiras sílabas, do quarto verso, são apresentados pela linha gestual ondulada, que mostra, também, uma assimetria nas curvaturas, onde o eixo de viragem se situa no fim da flutuação, sinalizado por um *acento*. O acompanhamento dinâmico apresenta, também, um aumento da intensidade *crescendo* – *f*, associado a um andamento rápido (exemplo III-17).

The image displays four staves of handwritten musical notation for a recited canto. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of 'C. recit.' (Canto recitado). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo). The lyrics are written in Chinese characters below the notes. The first staff includes the tempo marking '♩ = 108' and the instruction 'ad lib.' (ad libitum). The notation is characterized by fluid, wavy lines and a mix of note values, reflecting the 'cantado' (sung) nature of the piece.

Exemplo III-17. Notação do 2º canto recitado, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia

Na terceira apresentação do poema com a repetição somente do segundo dístico, a melodia falada incorpora os gestos vocais de *Ying* (recitar) e de *Chang* (cantar), o que se baseia no andamento lento, com a definição do tempo entre *senza misura* e os compassos fixos. A incorporação de *Ying* e *Chang* é revelada na notação pelo uso das alturas e dos ritmos fixos; simultaneamente, a extensão das vogais, nas últimas duas sílabas dos versos, são apresentadas pelas ornamentações de *appoggiaturas* e trémulos para notar a flutuação dos gestos vocais (exemplo III-18).



Exemplo III-18. Notação do 3º canto recitado, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia

Como a notação da melodia falada de Zhu é alimentada na singularidade da fonética e da métrica do poema *Tang Shi* e nas técnicas e estéticas do canto tradicional chinês, o uso das linhas gestuais para a notação dos sons flutuantes não se deve considerar como uma improvisação livre das modulações tímbricas vocais. Por um lado, a flexibilidade da notação gráfica oferece uma performance vocal mais livre, no que diz respeito à transformação dos temperamentos emocionais e dos tons da voz; por outro, a combinação da linha gráfica com a fixação dos tons silábicos e da métrica poética cria, também, um sentido concreto, ou seja, uma notação lógica e coerente para ligar o texto e a música.

A qualidade dos sons flutuantes, na criação de obras vocais, foi também reconhecida pelos compositores contemporâneos após Schoenberg e Cowell. Verificamos que, de acordo com a necessidade da configuração melódica e com a expressividade que cada compositor quer conceder ao texto, a diversidade dos sons flutuantes e a respectiva precisão tímbrica, nas intonações vocais, são notadas, com mais minuciosidade, nas obras

vocais desta nova geração de compositores.

É de salientar, por exemplo, que, na obra *Le Marteau Sans Maître* (1955) de Pierre Boulez, a aplicação dos gestos vocais é simultaneamente aplicada com configurações melódicas diferentes, nomeadamente, a melodia declamada, a melodia ornamentada, a melodia cantada e a melodia que sincroniza estas metamorfoses vocais. Concretamente falando, *Le Marteau Sans Maître* está estruturado com nove peças que se baseiam em três poemas de René Char, designados *L'Artisanat furieux*, *Bourreaux de solitude* e *Bel édifice et les pressentiments*. O texto poético não aparece na obra integral. A intenção de Boulez é fazer do texto um “centro e ausência”, na estruturação da obra (Boulez 1986:338). Em vista disso, as nove peças são divididas em três ciclos: o primeiro ciclo é baseado no poema *L'Artisanat furieux*, que agrupa três peças, das quais duas são instrumentais intituladas *Avant 'L'Artisanat furieux'* e *Après 'L'Artisanat furieux'*, a peça vocal *L'Artisanat furieux* contém o título do próprio poema; o segundo ciclo é baseado no poema *Bourreaux de solitude*, que se agrupa em quatro peças, para além da peça vocal que contém o mesmo título do poema, sendo as outras três, *Commentaries I, II, III de Bourreaux de solitude*, instrumentais; o terceiro ciclo é baseado no poema *Bel édifice et les pressentiments*, que agrupa duas peças vocais intituladas *'Bel édifice et les pressentiments' – version première* e *'Bel édifice et les pressentiments' – double*. É de salientar que estes ciclos estão estruturados numa forma aberta, em que a audição percorre pela ordem não sucessiva da divisão dos ciclos. Relativamente a esta estruturação, o compositor apresenta um comentário, no prefácio da partitura (Universal Edition):

“In choosing this order I have tried to interlock the three cycles in such a way that the passage through the work becomes increasingly complex, making use of memory and virtual relationships; it's only the last piece that, to some extent, offers the solution, the key to this labyrinth.” (Boulez 1957)

Dentre essa forma estrutural, as quatro peças vocais são elaboradas com diferentes tratamentos, no que diz respeito ao uso da emissão vocal, nas configurações melódicas. A notação destas peças é baseada em elementos fixos, tanto ao nível das alturas como das durações. É de verificar, simultaneamente, uma intenção da linguagem musical em escapar os grilhões destes valores fixos. Isto revela-se no emprego de numerosos ornamentos, nos contornos melódicos e na alteração frequente da marcação de compassos.


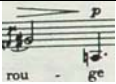


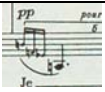

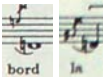
Relativamente à primeira peça vocal, *L'Artisanat furieux*, Boulez mencionou, no

mesmo prefácio, que “o poema foi cantado num estilo ornamental, acompanhado pelo solo de flauta que faz contraponto com a linha vocal” (Ibid.). Verificamos que, na extensão de quarenta e oito compassos, a peça contém uma quantidade considerável de *appoggiaturas*, as quais aparecem em quinze compassos. Estas *appoggiaturas* são colocadas em intervalos de tempo muito pequenos e rápidos, em que a emissão vocal não consegue sustentar as alturas. Consequentemente, a voz requer um movimento deslizante entre as *appoggiaturas* e as alturas das notas sustentadas. Isto causa curvaturas na nossa audição que são distinguidas pelas poucas ou grandes diferenças intervalares em altura, tal como Boulez mencionou, no artigo “Sound, Word, Synthesis”, sobre essa curvatura entre o tempo e a altura:

“In the morphological organization of time the relative world of pitch implies consequences not difficult to imagine. There is a curve in the ear’s response to the greater or lesser differentiation of intervals, a curve that may be established in relation to listening-time; duration and pitch are linked – ‘measurably’ – by this phenomenon.” (Boulez 1986:178).

Paralelamente, os pormenores dos movimentos entre as *appoggiaturas* e as notas sustentadas são também notados na configuração melódica. A respeito disso, se compararmos com as categorias que Cowell atribuiu à classificação dos tons deslizantes, encontramos semelhanças entre as *appoggiaturas* de Boulez e a categoria de *appoggiatura* de Cowell. Na definição de Cowell, a categoria de *appoggiatura* é subdividida de acordo com a direcção, a distância e a duração da curvatura da flutuação. Segundo essa definição, podemos encontrar, igualmente, estas pormenorizações, nas *appoggiaturas* de *L’Artisanat furieux* (quadro 11):

Quadro III-11. *Appoggiaturas* na melodia vocal de *L'Artisanat furieux*

Tipo de <i>Appoggiatura</i>	Compassos Exemplares
Mudança da direcção	Compassos 6 e 20 
Curta distância Direcção ascendente	Compasso 8 
Curta distância Direcção descendente	Compasso 21 
Média duração Direcção ascendente	Compasso 41 
Média duração Direcção descendente	Compasso 38 
Longa distância Direcção ascendente	Compassos 33 e 45 
Longa distância Direcção descendente	Compassos 9 e 31 

Constatamos que a maior parte das *appoggiaturas* são colocadas entre o rápido ataque das consoantes e o sustentação das vogais para criar diversas modulações tímbricas das mesmas. Verificamos, ainda, um longo vocalizo associado ao ditongo da sílaba “nier”, que é elaborado, intercaladamente, entre o contorno melódico das alturas sustentadas e as curvaturas das *appoggiaturas*. Consideramos este aspecto, análogo à técnica *Ying*, na melodia falada da Décima Sinfonia de Zhu, em que uma extensão das cores tímbricas vogais são moduladas através da combinação entre os sons fixos e os sons flutuantes de um lírico vocalizo (compasso 22-27) (exemplo III-19).

Exemplo III-19. Pierre Boulez, *L'Artisanat furieux*, cc. [19-27]

Em relação às ornamentações e vocalizações na estrutura melódica vocal, Boulez referiu que “Nestas circunstâncias, declamação silábica é impossível de realizar. [...] Este facto resulta, evidentemente, de certa ininteligibilidade, mas isso é deliberado. O poema é, na verdade, para mim, como objecto de cristalização musical” (Ibid. 169). Para Boulez, a utilização das *appoggiaturas* e das vocalizações causa uma ininteligibilidade na recitação do texto, de modo que, o poema, ou seja, os fonemas textuais são utilizados como um objecto sonoro para a concretização musical. Ao contrário dessa referência de Boulez, e tal como argumentámos, anteriormente, sobre a melodia falada de Zhu, a modulação tímbrica prolongada e flutuante das vogais silábicas não prejudica a inteligibilidade da palavra, porque a língua chinesa é tonal e, na maior parte, monossilábica. Sob este ponto de vista, os tons deslizantes e as vocalizações são, por um lado, os objectos sonoros para a estruturação melódica, por outro, são também “estimulantes” da expressividade musical que pretende dramatizar ou suavizar as significações da bagagem textual. Portanto, existem pontos de convergência e de divergência nas duas linguagens musicais, dado que um converge pela realização meramente sonora do texto na sua versão musical, e o outro diverge pela relação emocional entre a semântica no interior de um texto e a sua expressividade na música.

Voltamos a *Le Marteau Sans Maître*, na segunda peça vocal ‘*Bel édifice et les*

pressentiments' – *version première*, onde o compositor delineou um outro tipo de relação entre a voz e o conjunto instrumental. Segundo a explicação de Boulez, no prefácio da partitura, “o poema serve para articular as principais subdivisões da forma geral, a voz é ainda de grande importância, contudo, já não tem a proeminência que gozava antes, visto que esta proeminência está a ser contestada pelo contexto instrumental.” (Boulez 1957). Por meio desta indicação, verificamos que as intervenções vocais aparecem, intercaladamente, com as secções dos conjuntos instrumentais. Nestas intervenções, as configurações melódicas apresentam diferentes gestos vocais entre a fala e o canto. Por exemplo, na primeira intervenção, a melodia é cantada num carácter ornamental, tal como a configuração melódica de *L'artisan Furieux*. Nas duas intervenções seguintes, a voz torna-se mais declamada, baseando-se nos ritmos e andamentos rápidos. A distribuição das sílabas são, na maior parte, sintonizadas com cada altura; simultaneamente, os contornos ornamentais e vocalizes são substituídos pelos diferentes timbres da fala, nomeadamente, pelas alturas relativas, pelo *glissando* e pela indicação literal de *sans timbre*. Na última intervenção, a voz volta a ser mais sustentada, as sílabas são baseadas, muitas vezes, nas durações longas do andamento lento; contudo, notamos também alguns timbres da fala, no final da melodia, nomeadamente, pelo *glissando*, no final da sílaba “rant”, e pela *appoggiatura* da altura relativa, nas sílabas “table”.

Na terceira peça vocal, *Bourreaux de Solitude*, a voz e o conjunto instrumental estão unidos para criar uma mensagem espiritual. Tal como Boulez mencionou, no prefácio da partitura, “*Bourreaux de Solitude* resolve o problema do conflito entre as partes vocais e instrumentais por meio da união destas duas na composição, e esta união é criada na mesma estrutura musical: a voz surge periodicamente a partir do conjunto instrumental, a fim de enunciar o texto.” (Ibid.). A respeito desta indicação, entendemos que, nessa estrutura musical, a linha vocal é construída como um membro do conjunto instrumental, o que alterou a relação hierárquica entre instrumentos/acompanhamento e a voz/solo. Existe, nesta estrutura, uma ligação estreita entre a voz e os cinco instrumentos, nomeadamente a flauta, a viola de arco, a guitarra, a xylorimba e o vibrafone. Esta ligação é construída para a criação de uma cadeia de timbres, que se modula, de um modo contínuo, entre as combinações de subgrupos entretanto surgidas durante a música. Podemos perceber melhor esta ideia através da explicação de Boulez, no prefácio da partitura:

“*What is the link between the various instruments, which seem outwardly to be so*

disparate? I think it should be enough for me to explain certain linking devices which reveal a continuous passage from voice to xylophone, absurd as this may seem at first sight. The connection between voice and flute is obvious: human breath, and a purely monodic power of elocution. Flute and viola are linked by monody, if the viola is bowed. On the viola, the notes can be ‘rubbed’ or plucked: in the latter case, it connects with the guitar, also a plucked string instrument, but one with a longer resonance time. Considered as a resonating instrument, the guitar connects with the vibraphone, which is based on the prolonged vibrations of struck metal keys. The keys of the vibraphone can also be struck without resonance, in which case they relate directly to the keys of the xylophone. A chain is established from one instrument to another, with one common characteristic being conserved each time...The entire ensemble is only once used continuously, in Bourreaux de solitude.” (Ibid.).

Entendemos que a emissão vocal serve, nesse contexto em particular, para articular, directamente, com os dois tipos de instrumentos: a flauta/sopro e a viola/cordas. O timbre percussivo das consoantes e o timbre harmónico das vogais estão conectados, naturalmente, com os *legatos* e os *pizzicatos* dos dois instrumentos monódicos. Esta conexão tímbrica encontra a sua máxima expansão no processo contínuo da modulação, navegando nas ondas dos harmónicos, as quais são “programadas” por instrumentos de diferentes ressonâncias como a guitarra, a xylorimba e o vibrafone. A tal experiência auditiva foi comentada por Boulez como uma “montagem de sons”, em que se segue diferentes probabilidades de desencadeamento, sem alterar a aparência geral da estrutura. Os elementos do ensemble podem ser adicionados, opcionalmente, por iniciativa de um que desencadeia o outro (Boulez 1986:179). A respeito desta montagem, podemos encontrar, por exemplo, a conexão entre a guitarra, a flauta e a voz, no começo da primeira frase vocal, e, nos quatro compassos mais adiante, a expansão tímbrica do último fonema “gné” por vários instrumentos: viola, flauta, guitarra e vibrafone (compassos 12-20) (exemplo III-20). Um outro exemplo é verificado entre os compassos 24 e 26, onde o gesto vocal das palavras “s’est tu” faz conexão com as entradas dos instrumentos seguintes: viola, guitarra e vibrafone (exemplo III-21).

Fl. en sol

Vibr.

Mrc. (sonn.)

Guit.

Voix

Alto (ec sourd)

cédez - - -

5/16 □ Δ 3/4 3/16

Le pas s'est é - loi -

Fl. en sol

Nyl.

Vibr.

Mrc. (sonn.)

Guit.

Voix

Alto (ec sourd)

Tempo

poco rall. - - - coul

3/16 Δ 3/4 5/16 □ Δ 2/4

- gné

Exemplo III-20. Pierre Boulez, *Bourreaux de Solitude*, cc. [12-20]

Exemplo III-21. Pierre Boulez, *Bourreaux de Solitude*, cc. [21-28]

A respeito da configuração melódica da última peça vocal *Bel édifice et les pressentiments – double*, Boulez considera-a como “uma metamorfose final do papel da voz.” (Boulez 1957). Na verdade, esta metamorfose final revela um duplo significado. Por um lado, o gradual desaparecimento da articulação textual e a substituição desta pela emissão vocal de *bouche fermée* criam uma sensação auditiva do fim da performance vocal,

por outro, a constante mudança dos gestos vocais serve como conclusão do processo, entre a fala e o canto, a voz e o instrumento. Relativamente a este último, é de verificar que a melodia vocal está baseada num tempo livre da recitação, a qual se associa a uma forma de emissão vocal quase falada. A diversidade da metamorfose tímbrica é notada através de vários aspectos, nomeadamente, pelas alturas relativas, pelos efeitos gestuais de *glissando*, *appoggiatura* e vocalizes, e pelas indicações específicas de *bouche fermée*, *voix de tête* e *détimber*. O desfecho desta metamorfose realiza-se pela penetração da voz no conjunto instrumental, em que a voz activa as ressonâncias através da emissão em boca fechada. Esta penetração é indicada pelo compositor com as palavras de “au niveau des instruments, pas en soliste”. Aqui, a ausência da articulação textual torna a voz uma sonoridade puramente instrumental, eliminando traços de uma linguagem concreta; simultaneamente, a homogeneidade da ressonância *bouche fermée* exclui os ataques e as modulações harmónicas de fonemas, tornando o *vibrato* vocal mais próximo dos *vibratos* sustentados pela flauta e pela viola.

Por meio do estudo sobre a estruturação da melodia vocal, na obra *Le Marteau Sans Maître* de Boulez, constatámos que o procedimento da técnica vocal está a caminhar para um terreno ainda mais amplo. Para além da alusão sobre a semântica e a fonética do texto, a melodia vocal pode expandir-se para uma linha instrumental, empregando os fonemas como meras sonoridades e penetrando nos conjuntos de texturas rítmicas e tímbricas instrumentais. Relacionado com esta característica da voz, na veiculação entre o som textual e o som meramente fonético, constatamos, ainda, um outro tratamento em que os fonemas são criados como onomatopeias que adquirem os seus significados no interior da sua expressividade. Estes sons vocais não relatam, directamente, nenhuma linguagem intelectual, contudo, alcançam um outro nível de sensibilidade poética entre o texto e a música. É de salientar que, por exemplo, na obra vocal *Ancient Voices of Children* (1970) de George Crumb, o compositor utilizou sons puramente fonéticos para criar colorações das texturas rítmicas e tímbricas, os quais abrangem não só as linhas dos sopranos (a voz adulta e a voz de menino), como também o conjunto de instrumentos percussivos, onde os instrumentistas são solicitados para produzirem sons vocais percussivos, tais como *cricket sound whisper* ou *shout*, durante as suas execuções. Por outro lado, os fonemas emergem, de um modo sensorial, com a inspiração sobre as imagens sonoras que o próprio texto poético de Federico Garcia Lorca apela. Tal como o próprio Crumb revelou, no prefácio da

partitura de *Ancient Voices of Children* (Edition Peters): “Senti que o significado essencial desta poesia é concernido nas imagens primárias: a vida, a morte, o amor, o cheiro de terra, os sons do vento e do mar. Estes ‘ur-concepts’ estão encarnados numa linguagem que é primitiva e resoluta, contudo, é capaz de obter nuances subtis infinitas.” (Crumb 1970). Baseando-se nessa inspiração, Crumb trabalhou os sons vocais com o objectivo de favorecer os elementos entre o texto, a ideia e o som, e manuseá-los, através das técnicas estendidas da emissão vocal.

Na análise das técnicas vocais utilizadas em *Ancient Voices of Children*, constatamos uma diversidade na criação da paleta tímbrica vocal, que é associada aos ângulos dinâmicos, sobretudo nas diferentes intensidade e velocidade do ataque; simultaneamente, o emprego das diferentes posições de emissão do som faz, igualmente, a diferença no procedimento do timbre/ressonância. Relativamente a esse procedimento, é de exemplificar que, na primeira peça *El niño busca su voz*, os fonemas onomatopéicos são produzidos pela voz soprano adulta, numa posição com a cara virada para um piano aberto e amplificado. Esta posição causa uma reverberação do som vocal nas vibrações simpáticas das cordas do piano, que, por um lado, produz um efeito de ressonâncias que constrói um espectrograma harmónico, específico da sonoridade vocal; por outro, essa característica reverberante cria uma imagem sonora do poema, em que a articulação inconsciente da voz se penetra num espaço amplo para encontrar um sentido concreto do som. Consequentemente, esta imagem sonora é respondida pela voz de menino, numa posição fora do palco, cantando o texto do poema através de um tubo de cartão. Essa emissão vocal, entre a posição do soprano (voz de menino) e a ampliação de ressonâncias, produz uma sensação auditiva de sons longínquos, lembrando uma voz que vem do paraíso. A respeito deste efeito, Crumb indicou, de propósito, a interpretação da linha melódica da voz do menino:

“The boy’s ‘after-song’ should sound very remote. The style of singing should be simple and unaffected, even naive.” (Ibid. 2).

Para além da definição das posições onde os cantores emitem as vozes, a estruturação das linhas melódicas vocais revelam, também, características muito próprias. Verificamos que, em primeiro lugar, toda a peça está escrita numa forma linear e a parte instrumental realiza-se como um “comentário” da parte vocal, interpretada em fragmentos, entre as frases vocais. A indicação do andamento e da expressão definida pelo compositor, no topo

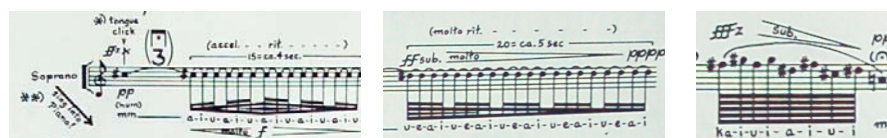
da peça, é “muito livre e fantástica”.

Neste contexto, o andamento baseia-se numa pulsação móvel, sem a marcação de compassos. Contudo, a par dessa liberdade métrica, a determinação do tempo móvel é indicada pela semicolcheia = ca. 90, e os pormenores da duração são indicados pelas figuras das durações convencionais ou pela contagem do grupo de unidades em segundos. É de exemplificar que, no começo da linha vocal, a repetição das vogais “aiu” é contada pelas quinze unidades entre semicolcheias e semifusas, num período de quatro segundos, e sobre a velocidade de *accelerando* e *ritardando*. Paralelamente, os tempos de suspensão são também contados por segundos, através dos símbolos criados para esse fim.

Em segundo lugar, as melodias vocais são elaboradas numa constante modulação tímbrica, jogando diferentes tipos de ataques e ressonâncias entre as consoantes e as vogais. Para registar os aspectos dos pormenores destas modulações, a notação empregada por Crumb incluiu diferentes indicações, nomeadamente, sobre o ataque, a velocidade, a intensidade e as *appoggiaturas*. Podemos constatar, por exemplo, nas indicações literais de Crumb sobre os modos dos ataques:

- Tongue click: a single and very percussive click off the upper palate (not a clucking sound);
- Flutter tongue;
- Tight, nasal sound-like muted trumpet;
- Normal open sound;
- Cricket sound whisper;
- Expel breath violently, like sneeze (Ibid. 1-2).

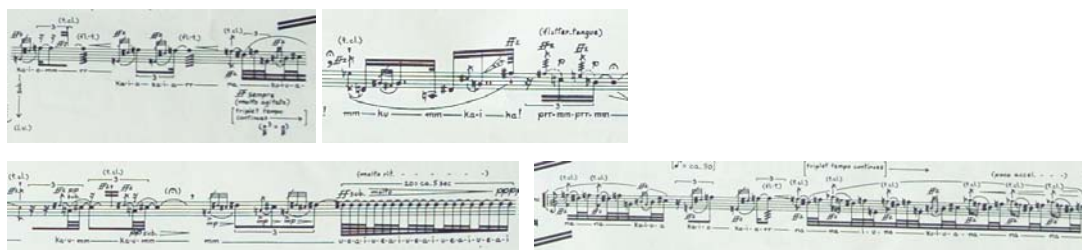
Em paralelo, as repetições das vogais são notadas, também, com modificações dinâmicas em velocidade e intensidade. Esta junção entre a modulação das vogais e as curvaturas dinâmicas produz nuances muito subtis na activação dos diferentes sons harmónicos. (exemplo III-22).



Exemplo III-22. Modulação das vogais, George Crumb *El niño busca su voz*

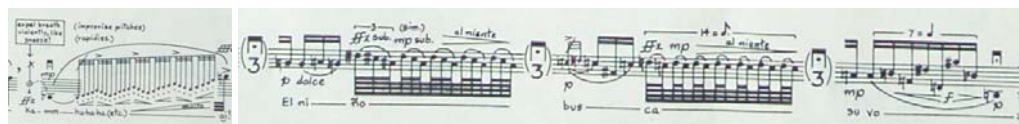
A notação das diferentes *appoggiaturas* é apresentada, também, com um grande peso, na

modulação tímbrica da linha vocal. A maior parte destas *appoggiaturas* são ligadas à emissão das consoantes, antes da estabilização das vogais pelas notas sustentadas. Tal como as *appoggiaturas* utilizadas em *Le Marteau Sans Maitre*, verificamos que as *appoggiaturas* em *Ancient Voices of Children* são também realizações das curvaturas, no tempo de audição, ou seja, as alturas e as durações entre as *appoggiaturas* e as notas sustentadas são introduzidas através das curvaturas formadas num breve tempo, no acto da distinção auditiva. Estas diferenciam-se em distância, direcção e duração, e, simultaneamente, são associadas às curvaturas dinâmicas. Na notação de Crumb, as curvaturas dinâmicas apresentam um contraste muito visível ao nível da intensidade. Encontramos, por exemplo, um *ffz* na *appoggiatura* e, logo de seguida, um *sub.pp* na nota sustentada (exemplo III-23).



Exemplo III-23. Notação das *appoggiaturas*, George Crumb, *El niño su voz*

Para além das repetições das vogais e das *appoggiaturas*, as modulações tímbricas da linha vocal são notadas, também, pelas diferentes vocalizações. Estas associam-se aos sons puramente fonéticos ou às palavras-chave dos poemas, prolongando as vogais, nos contornos melódicos, entre as alturas fixas e relativas (exemplo III-24).



Exemplo III-24. Notação dos vocalizes, George Crumb, *El niño su voz*

Esta diversidade dos efeitos tímbricos vocais é revelada, igualmente, nas outras peças vocais da obra, acrescentando ou retirando, no entanto, o peso do tom da voz falada. É de exemplificar que, na segunda peça, *Me he perdido muchas veces por el mar*, a linha vocal é emitida, quase sempre, no tom da voz falada e baseada no timbre de sussurro. Encontramos,

só no fim, uma figuração melódica flutuante sobre o fonema “Ahmm”, que se considera como um gesto de suspiro (exemplo III-25). A variação do grau de exuberância entre a fala e o canto revela-se, também, na terceira peça, *De donde vienes, amor, mi niño*, onde a voz da soprano adulta começa a recitar uma série de fonemas, baseando-se nas figuras do *appoggiatura* e do vocalizo; a mesma modificou-se para uma característica mais falada, no movimento designado *Dance of the sacred life-cycle*, onde a relação intervalar é indicada sem registar as alturas fixas e pautada numa só linha, a qual foi mencionada pelo compositor como um “half-sung ‘sprechstimme’ style” (Ibid. 4). Esta tendência para o tom da fala culmina nos momentos de D1 e D2 (marcação do compositor), onde as vozes dos sopranos, tanto da voz adulta como da voz do menino, declamam o texto de uma maneira dramática. É de salientar que estes tons da voz falada inseridos no movimento “Dance of the sacred life-cycle” são acompanhados pelo ritmo de bolero, executado na bateria, o que intensifica, ainda mais, o aspecto percussivo da articulação textual. Isto é porque o tempo dinâmico e veloz do bolero impede uma articulação rápida do texto que exige uma emissão vocal com mais acentuação nas consoantes e com menos extensão nas vogais (exemplo III-26).

Exemplo III-25. George Crumb, *Me he perdido muchas veces por el mar*

[illegible]

Exemplo III-26. George Crumb, *De donde vienes, amor, mi niño?*

Na continuidade musical da obra, nomeadamente na quarta e na quinta peça, as figurações melódicas flutuantes dos ornamentos e dos vocalizes voltaram a marcar presença. Este modo entre recitar e cantar mantém-se e finaliza-se, baseando-se nas articulações dos sons fonéticos, com a alteração e a repetição das vogais, o que, por um lado, cria os diferentes sons harmónicos e, por outro, leva os ouvintes para a sonoridade inicial da obra, uma reminiscência da voz perdida do menino. Esta retoma da sonoridade marca, também, um gesto simbólico, no emblema das últimas palavras do texto poético, tal

como Crumb referiu no prefácio da partitura:

“It is sometimes of interest to a composer to recall the original impulse – the ‘creativegem’ – of a compositional project. In the case of Ancient Voices I felt this impulse to be the climactic final words of the last song: ‘... and I will go very far ... to ask Christ the Lord to give me back my ancient soul of a child.’ ” (Ibid.).

Verificamos que a característica linear e flutuante da estrutura melódica de *Ancient Voices of Children* se assemelha ao canto recitado da Décima Sinfonia de Zhu; paralelamente, encontramos as configurações melódicas análogas, por exemplo, na peça *El niño busca su voz*, de Crumb, e na peça *L’Artisanat furieux*, de Boulez, sobretudo, pelo uso das figuras de *appoggiaturas* e de vocalizes. Portanto, consideramos que estas três formas de configurações melódicas, elaboradas entre Zhu, Boulez e Crumb, convergem na extensão das colorações dos tons vocais. No entanto, estas diversificam nas percepções sobre a definição da funcionalidade do texto para com a música.

Na obra de Crumb, os aspectos percussivos e ressonantes da emissão vocal são maximizados. Na concretização desta maximização, Crumb considerou a performance vocal como um meio instrumental, em que as diferentes técnicas estendidas são apeladas na emissão do texto (combinação dos fonemas com o poema), tanto pelo uso do lábio, da língua e do palato, na obtenção dos sons percussivos, como pelo uso das alterações das vogais, na qualidade de obter nuances subtis produzidas pela selecção e amplificação dos harmónicos através da manipulação das cavidades ressonantes do aparelho vocal. Simultaneamente, a ligação dos fonemas com a semântica do poema, no sentido de expressar a imagem na procura da voz perdida do menino, produz uma relação mais complexa entre o texto e a música, já que esta ligação não se limita pelo lado abstracto, tendo a voz como um meio instrumental, mas também cria um lado concreto, tendo a voz como uma representação da semântica textual. As duas funções da voz são interpenetradas, nesta peça, para criarem sensações auditivas e emocionais mais intrínsecas.

Comparando com a percepção de Crumb, a criação musical de Boulez revela-nos a procura de uma combinação, sobretudo na ligação entre a realidade e o imaginário e entre a essência e o ornamento. Neste caso, a música é concretizada no sentido de evocar o espírito surreal do texto poético; paralelamente, a sonoridade fonética do texto é o esqueleto da estrutura melódica vocal. Mesmo dentro desta estrutura melódica, a essência

das alturas e dos ritmos fixos é contrastada pelas flutuações das ornamentações e vocalizações, o que evoca uma sensação auditiva de improvisação. Isto significa que a percepção do sentido da poesia não só está compreendida no lado do texto poético, como também no acto da vocalização em si. Sendo assim, a retórica entre a essência e o ornamento da melodia torna o texto concreto numa morfologia da sonoridade musical, em que as expressões não estão, directamente, significadas, mas que se apresentam como uma atracção sonora, de modo inconsciente e abstracto.

Na percepção de Zhu, a ligação entre o texto e a música convoca duas funções, tanto pelo lado da sonoridade auditiva como pelo lado da semântica expressiva. Na Décima Sinfonia, a própria restrição da retórica do estilo poético *Tang Shi* atribui uma condução lógica e concreta que determina a estruturação melódica, a qual se mostra, aparentemente, como um improviso dos diferentes gestos vocais flutuantes; simultaneamente, as alusões, no cerne do texto, oferecem diferentes temperamentos emocionais que produzem uma fonte de irrigação, alimentando a expressividade concreta dos gestos vocais. Estes são aplicados tanto nas intonações tonais sobre as consoantes e vogais, como nas colorações estendidas dos vocalizes.

A par desta diversidade, encontramos um entendimento comum dos três compositores, na estruturação da forma geral da obra. Relativamente a este ponto, verificamos que as três obras musicais são estruturadas a partir da permutação entre a presença e a ausência da voz, na sua inserção com a parte instrumental. No caso da sinfonia de Zhu, o canto recitado baseia-se num único poema, no entanto, diversifica-se pelas três apresentações vocais, as quais estão associadas às variações emocionais provocadas pelos diferentes ângulos interpretativos do poema. Entrelaçada com as três variações emocionais interpretadas no canto recitado, a sonoridade instrumental prepara e desenvolve o tempo e o ambiente tímbrico destes temperamentos; paralelamente, a mesma dedica-se à ilustração das partes pitorescas do poema, em que as impressões visuais da natureza são representadas pelas imagens sonoras do instrumento *Gu Qin* e pelas metamorfoses orquestrais. Portanto, mesmo que o texto e a voz não estejam presentes nestes momentos, toda a prosódia musical gira à volta do significado textual. É de salientar que a organização estrutural da sinfonia não só está conduzida pela semântica do texto poético, como também está

associada à especificidade intervalar da estrutura da melodia do canto recitado¹³⁰. Na estrutura geral da obra, verificamos, igualmente, estas figurações intervalares criadas nas texturas horizontais dos instrumentos de cordas, contudo, no seu sentido irracional, ou seja, transitar a partir dos sons fonéticos concretos do texto poético para uma pura sonoridade instrumental, define-se uma característica tímbrica, na organização própria da retórica da linguagem musical.

As obras *Le Marteau Sans Maitre*, de Boulez, e *Ancient Voices of Children*, de Crumb, utilizam um conjunto de poemas de um poeta particular, escolhidos e sequenciados de acordo com a intenção dos compositores, sobretudo, pelas necessidades específicas das continuidades musicais. Neste contexto, as peças instrumentais são intercaladas com as que integram os textos poéticos.

No caso de *Le Marteau Sans Maitre*, uma série de nove peças estão envolvidas com os três poemas de Char, os quais dividem toda a obra em três ciclos. Todavia, conforme o raciocínio da divisão dos textos poéticos, a ordenação musical destes três ciclos não é sucessiva. A experiência auditiva causada por esta forma móvel leva os ouvintes a “navegar” dentro de uma continuidade memorial das texturas tímbricas, onde o fluxo das impressões sonoras se permuta e se encontra na sua própria tonalidade, associando as respectivas peças vocais. Tal como o próprio compositor referiu, apontando a mutualidade entre o texto e a música, “a permutação a partir da retórica à morfologia garante a transição irrepreensível de uma linguagem para outra.” (Boulez 1986:196).

Na obra *Ancient Voices of Children*, as cinco peças vocais são construídas a partir dos cinco poemas de Lorca. Estas peças estão intercaladas com dois interlúdios instrumentais. Sobre isso, Crumb indicou, no prefácio da partitura, que “os dois movimentos instrumentais – ‘Dances of the Ancient Earth’ e ‘Ghost Dance’ – são interlúdios de dança ao invés de comentários sobre os textos poéticos. Estas duas peças podem juntar-se ao movimento da *Dance of the Sacred Life-Cycle*, inserido na terceira peça vocal, para serem coreografados com uma dançarina solo.” (Crumb 1970). A par disso, Crumb mencionou que “os fragmentos dos poemas são agrupados e sequenciados para sugerirem um ‘largo ritmo’ da continuidade musical.” (Ibid.). Entendemos que a este “largo ritmo” se agregam dois sentidos do tempo, em que um se associa à audição sónica da emissão vocal e o outro

¹³⁰ A respeito disso, já o dissertámos, no ponto 3.1.3.1. deste capítulo, a relação entre a métrica e a fonética do poema e a configuração da melodia falada, onde constatamos a particularidade do uso das intonações tonais na criação dos gestos flutuantes da melodia falada.

revela o tempo interior, na semântica do texto. É de verificar, por exemplo, que a ligação da primeira peça, *El niño busca su voz*, com a segunda, *Me he perdido muchas veces por el mar*, é criada pela dança interlúdio *Dances of the Ancient Earth*, onde os sons flutuantes e ressonantes da emissão vocal se transformam num sussurro falado, através do longo “silêncio” da dança de uma terra longínqua. Paralelamente, o temperamento imaginário e sobrenatural transportado pela semântica do poema *El niño mudo* é interrompido pelo ritmo enérgico da dança primitiva, o qual acaba por descair num tempo suspenso e que se abre para um temperamento meditativo do segundo poema, *Gacela de la huida*. A mesma ligação acontece, também, entre a quarta e a quinta peça. Neste caso, os sons flutuantes dos vocalizes reaparecem nos dois textos poéticos, nomeadamente, na palavra-chave “muere”, da quarta peça, *Todas las tardes en Granada, todas las tardes se muere un niño*, e na parte final da quinta peça, *Se hallenado de luces mi corazón de seda*, onde a sonoridade flutuante das vozes sopranos é culminada pela vocalização das últimas palavras do poema: “Y yo me ire muy lejos, más allá de esas sierras, más allá de los mares, cerca de las estrellas, para pedirle a Cristo Señor que me devuelva mi alma antigua de niño.” (Ibid.) Consequentemente, o espírito de pedir a Jesus Cristo para dar de volta a alma antiga de criança é simbolizado pelas vozes de soprano, na reinterpretação dos sons fonéticos, aparentemente abstractos, e pelo efeito instrumental, contudo, a posição da voz do menino está, agora, em cima do palco com a cara virada para o piano aberto e amplificado. Paralelamente, a flutuação da sonoridade textual continua e transforma-se através da sonoridade espectral do interlúdio instrumental *Ghost Dance*, onde o movimento rodado da vareta de vidro sobre a corda *Mi* de bandolim produz sons *glissandos* muito particulares, o que cria, junto aos ritmos percussivos das maracas e dos sons sussurros vocais, um espectrograma sonoro contrastante de frequências, no sentido de criar o temperamento místico e grotesco da dança do fantasma. Esta dança interlúdio faz, por outro lado, uma viragem no tempo interior dos dois poemas, em que o temperamento suspenso e silencioso da morte da criança é transformado num carácter luminoso que brilha no coração de seda.

Concluindo esta permutação de presença e de ausência da voz nas estruturas das formas gerais das três obras, entendemos que existem várias maneiras de sugerir a relação entre o texto e a música e entre a voz e o instrumento. Esta relação abre um leque de diferentes métodos de compor a música, em que cada um é composto com propriedades próprias e com funções distintas. Contudo, todos estão baseados nos textos verbais, tanto

pelo lado da configuração melódica como pelo lado semântico e retórico, tal como Boulez discursou, sobre a escrita composicional das obras vocais, que “o uso das diferentes possibilidades vocais nos levam a partir da presença do poema, no sentido mais verdadeiro, para a sua presença latente ou a sua presença virtual – quando o poema desaparece como tal, mas continua a controlar características puramente musicais pela continuação da sua estrutura na música.” (Boulez 1950:198).

2. As particularidades do instrumento tradicional Gu Qin

2.1 Gu Qin e Poesia

Sendo um dos instrumentos mais antigos da cultura tradicional, a história de *Gu Qin* já aparecia na antologia da poesia *Shi Jing*, composta antes do século VI a.C. (Yi 2003:171), (Zhang 2004:3). A ligação entre *Gu Qin* e a poesia foi mantida, desde então, pela classe de literatos, na sua auto-cultivação da vida espiritual, em que o acto de executar o instrumento e cantar o poema não era, simplesmente, uma expressão do ideal estético, mas também uma conversão para a preconização da noção *Li* 礼 que pertence à esfera da ética e da ordem social. Porquanto, as maiores figuras filosóficas da China antiga, tais como Kong Zi 孔子 do Confucianismo e Zhang Zi 庄子 do Taoísmo, foram apreciadoras e intérpretes de *Gu Qin*; e vice-versa. Os pensamentos filosóficos destas duas correntes penetraram e influenciaram, igualmente, a estética musical e a obra literária de *Gu Qin* (Yi 2003:240-253), (Zhang 2004:5). Posteriormente, a partir da dinastia *Tang*, a música de *Gu Qin* e a poesia começaram a aproximar-se dos princípios Budistas, de modo que uma parte considerável de poetas produziu cantos poéticos associados à sonoridade elegante de *Gu Qin* e ao espírito do Budismo, sobretudo, no pensamento do vazio e do universo natural (Yi 2003:254-265), (Gulik 1969:55).

Sintonizado com os pensamentos filosóficos e religiosos e incorporado com a arte da poesia, a concepção estética da música de *Gu Qin* revela características muito singulares, sobretudo, pela sensação vazia e mística, pela associação do simbolismo entre objectos da natureza e impressões emocionais humanas e pela versão musical das produções literárias (Gulik 1969). Sobre esta última, Zhang Hua Yin salientou que, desde o período de *Primavera e Outono* (século VI a. C.), *Gu Qin* já era o instrumento habitual para acompanhar canções poéticas (Zhang 2004:3). Como uma irmã da poesia, a interpretação

de *Gu Qin* foi inspirada, muitas vezes, por diferentes tons expressivos da intonação vocal, o que compõe pormenores dos contornos da modulação tímbrica, através de pequenas oscilações após ataques da corda pisada. Estes contornos são designados *Zou Yin* 走音, os quais produzem nuances, no ritmo e na altura, que embelezam as notas principais da linha melódica. Tal como referimos, anteriormente, a beleza é escondida depois do ataque de som e as metamorfoses tímbricas criadas à volta das alturas principais apresentam-se como rimas musicais da estruturação melódica. Para além deste aspecto, encontra-se, no repertório de *Gu Qin*, as outras particularidades sonoras, tais como a produção dos sons harmónicos e dos sons percussivos.

As particularidades tímbricas e as respectivas interpretações foram registadas através de uma notação antiga da escrita literária, designada *Wen Zi Pu* 文字谱, e, mais tarde, a mesma foi simplificada para um conjunto de símbolos, designados *Jian Zi Pu* 简字谱¹³¹ (apêndice 2). Sendo uma música tradicionalmente cultivada pela classe de literatos, os registos literários sobre *Gu Qin* não só falavam de técnicas, posicionamentos de dedilhações e de contextualizações da criação musical, como também citavam os poemas que manifestavam emoções e meditações de intérpretes ou ouvintes, em momentos da apreciação da música.

É de salientar, por exemplo, que o tema *Três Variações da Flor de Ameixoeira*, que foi citado e desenvolvido na Décima Sinfonia de Zhu, era um tema muito apreciado pelos literatos. Este fascínio pela flor da ameixoeira, transitado de geração em geração é, na verdade, uma reverência pelo espírito digno e nobre que a flor tem trazido como símbolo, sobretudo, pela sua característica de persistir ao ambiente gélido do Inverno. Segundo Zhang Hua Yin e Yi Cun Guo, a melodia mais antiga encontra-se na colectânea de *Shen Qi Mi Pu* 神奇秘谱 (1425), da dinastia *Ming*¹³², onde está registada uma história sobre a origem da sua criação. Daí, sabe-se que a melodia foi criada para flauta, num encontro das

¹³¹ Segundo Zhang, a notação mais antiga conservada até hoje é uma cópia manuscrita do século VII sobre a melodia *Jie Shi Diao – You Lan* 碣石调- 幽兰, da dinastia *Nan Bei* 南北朝 (494 – 590 d.C.). Nessa notação, os apontamentos detalhados sobre a afinação, a dedilhação e as técnicas interpretativas das duas mãos estão anotados através de explicações literais de *Wen Zi Pu*. A partir da dinastia *Tang*, o trabalho da compilação sobre a colecção do repertório antigo e a técnica de interpretação tornou-se mais valorizado no meio do estudo de *Gu Qin*. Isso veio despertar uma simplificação de *Wen Zi Pu*, em que as partes essenciais dos caracteres literais foram adaptadas para criar símbolos específicos, os quais incluem dedilhações, posicionamentos das duas mãos e ornamentações e vibratos, nas cordas pisadas. Esta notação simplificada é designada *Jian Zi Pu* 简字谱, tendo sido usada entre as dinastias de *Song*, *Ming* e *Qing* como um modo documental para apoiar o ensinamento oral (Zhang 2004).

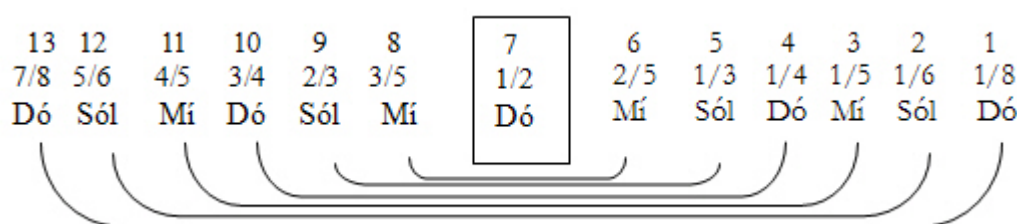
¹³² Uma das notações antigas conservada até aos nossos dias.

duas personalidades intelectuais, no tempo remoto da dinastia *Jin* 晉. Nesse encontro, não existiam palavras. A única comunicação foi através de uma melodia tocada nos três registos diferentes da flauta, na qual o fidalgo Heng Yi 恒伊 declarou a sua mente ilustrada à flor de ameixoeira. Esta melodia divulgou-se, desde então, pelos literatos, nas dinastias de *Tang* e *Song*, nos poemas de louvação à música e à flor. Nas dinastias mais recentes de *Ming* e *Qing*, a mesma melodia foi registada em 26 colecções de partituras que contêm versões diversificadas para serem interpretadas por *Gu Qin* e por outros conjuntos instrumentais (Zhang 2004:50-53), (Yi 2003:302-304).

2.2 Os aspectos interpretativos de Gu Qin

2.2.1. Afinação de Gu Qin

A afinação de *Gu Qin* demonstra-nos dois aspectos particulares. O primeiro é revelado pelo uso dos sons harmónicos no ajustamento da afinação das sete cordas. Relativamente a isso, é de salientar que, na constituição do instrumento, existem treze marcas na superfície da caixa de ressonância, designadas *Hui* 徽, as quais estão colocadas no lado superior da primeira corda e acompanhadas ao longo do comprimento da corda (apêndice 3). A divisão deste comprimento é proporcional e segue uma forma simétrica (exemplo III-27).



Exemplo III-27. A forma de divisão das treze *Hui*

Estas marcas de *Hui*, que indicam os sítios posicionais onde se afloram as cordas, podem obter os sons harmónicos que abrangem os primeiros números da série dos harmónicos, os quais incluem os intervalos de oitava, quinta, quarta (inversão de quinta) e terceira maior a

partir do som fundamental¹³³. É baseado nestes harmónicos que as sete cordas se ajustam à afinação entre elas¹³⁴.

Verificando a relação intervalar entre as cordas e as suas posições, dos harmónicos, utilizadas para o ajustamento, percebemos que esse modo de afinação se baseia no ciclo das quintas, o que corresponde ao sistema de afinação Pitagórica. No entanto, isso não quer dizer que não existam outras variantes para afinar o instrumento, uma vez que estão marcadas, de facto, outras *Hui*, no instrumento, que indicam o quinto harmónico da série¹³⁵, colocadas nas posições de terceira, sexta, oitava e décima primeira *Hui*. Por meio do ajustamento baseado nessas *Hui*, a afinação de *Gu Qin* poderia adquirir um temperamento natural. Isto ocorre pela qualidade das terceiras maiores serem naturais, o que diferencia a afinação da terceira pitagórica¹³⁶. No repertório antigo de *Gu Qin*, há temas que apelavam à necessidade de uma afinação natural para evitar algumas fricções microtonais entre os harmónicos distribuídos nas diferentes cordas, por exemplo, nos casos das melodias de *Yi Lan* 忆兰 e de *Gu Feng Cao* 古风操, registadas na colectânea de *Shen Qi Mi Pu*. Contudo, de um modo geral, a afinação de *Gu Qin* condiz com a afinação Pitagórica. Se um intérprete tiver a necessidade de obter uma consonância perfeita entre os harmónicos das diferentes cordas, precisa de reajustar a afinação das cordas ou, então, considerar essas fricções microtonais como uma especificidade da coloração tímbrica.

Além da função para a marcação dos harmónicos, os treze pontos de *Hui* ajudam, também, a definir posições das notas pisadas. Entre a distância de cada *Hui*, as relações intervalares são diversificadas entre as segundas maiores e menores e as terceiras maiores e menores. Assim, a definição concreta dos intervalos é feita consoante o sítio onde o dedo pisa entre os *Hui*. Por essa razão, os intérpretes de *Gu Qin*, na dinastia *Qing*, criaram uma

¹³³ Segundo Gong Yi 龚一, o intérprete prestigioso de *Gu Qin*, existe um total de 119 harmónicos, na execução do instrumento, incluindo os que estão indicados pelas marcas de *Hui* e os que estão ocultas entre as *Hui* e, nos dois lados, entre o primeiro e o último *Hui* (Gong 1999:15).

¹³⁴ A respeito disso apresentamos uma sequência de passos deste ajustamento: primeiro, afixar a afinação da sétima corda e ajustar a sétima *Hui* dessa corda com a quinta *Hui* da quarta corda; segundo, ajustar a quarta *Hui* da quarta corda com a quinta *Hui* da sexta corda; terceiro, ajustar a sétima *Hui* da sexta corda com a quinta *Hui* da terceira corda; quarto, ajustar a quinta *Hui* da sétima corda com a quarta *Hui* da quinta corda; quinto, ajustar a sétima *Hui* da quinta corda com a quinta *Hui* da segunda corda; sexto, ajustar a sétima *Hui* da quarta corda com a quinta *Hui* da primeira corda. Na prática, a ordem desta sequência é possível que seja diferente; paralelamente, é possível, também, a escolha das outras posições de *Hui* para ajustar as cordas, visto que a divisão proporcional destas posições é simétrica, considerando-se a sétima *Hui* como um eixo e a quarta e a quinta posição de *Hui*, onde se ajusta a afinação, podem ser trocadas pela nona e a décima posição.

¹³⁵ Este harmónico produz o intervalo de terceira maior contado a partir do som fundamental.

¹³⁶ Se afinasse 4 quintas ascendentes seguidas (retirando as duas oitavas que sobram), obtém uma terceira maior que se chama terceira pitagórica e corresponde a 408 cents, o que produz uma diferença de 22 cents com o intervalo de terceira maior natural que corresponde a 386 cents. Esta diferença dá um *coma sintónico*.

subdivisão de dez pequenas fracções entre cada *Hui*. Estas subdivisões não estão marcadas na caixa de ressonância do instrumento, no entanto, estão registadas na notação.

O segundo aspecto particular da afinação do instrumento é apresentado pela afinação relativa, isto é, as relações intervalares das sete cordas e a fixação da corda que representa a nota tónica do modo, designada *Gong Yin* 宮音, não são absolutas, modificando-se consoante a necessidade da criação musical. No entanto, com a necessidade de facilitar a execução em conjunto, durante longa evolução interpretativa de *Gu Qin*, foi criado um modo standardizado para afinar o instrumento, designado *Zheng Diao* 正调, no qual as sete cordas se sucedem pelas alturas: *Dó, Ré, Fá, Sol, Lá, Dó, Ré*; paralelamente, a nota *Fá* da terceira corda é considerada como *Gong Yin*, ou seja, a nota tónica do modo *Gong* 宮¹³⁷. Segundo o intérprete Gong Yi 龚一, há uma grande parte do repertório tradicional de *Gu Qin* que exige alterações da afinação das cordas soltas para adequar tonalidades e ressonâncias específicas. Estas alterações realizam-se com o restabelecimento da corda, onde se afixa a nota tónica, e com uma reorganização da relação intervalar (geralmente estruturada pela escala pentatónica) entre as sete cordas (Gong 1999:19). Isto é um tipo de afinação *scordatura* que se emprega, habitualmente, nas músicas tradicionais. No caso de *Gu Qin*, com um reajustamento de uma ou duas cordas do instrumento gera-se uma modificação da relação intervalar do modo standardizado para um novo modo. Os vários modos utilizados, regularmente, na afinação de *Gu Qin*, entre outros, de *Fá Gong*, *Dó Gong* e *Sib Gong*, as sete cordas são ajustadas para incluir uma escala pentatónica completa e duas oitavas entre a primeira e a sexta cordas e entre a segunda e a sétima cordas. Entre estes, tendo o *Fá Gong* standardizado, os modos de *Dó Gong* e de *Sib Gong* são afinados através dos reajustamentos das cordas baseados no modo *Fá Gong*. Por exemplo, no caso do modo *Dó Gong*, o reajustamento da afinação é aplicado na terceira corda. Enquanto outras cordas mantêm a afinação de *Fá Gong*, a terceira corda desce meio-tom para obter a nota *Mi*, alteração esta que dá um restabelecimento da relação intervalar, a qual é apresentada pelas notas: *Dó, Ré, Mi, Sol, Lá, Dó, Ré*. Da mesma forma, no caso do modo *Sib Gong*, o reajustamento da afinação é aplicado na quinta corda. Enquanto as outras cordas mantêm a afinação de *Fá Gong*, a quinta corda sobe meio-tom

¹³⁷ *Gong* 宮 é o modo fundamental da escala pentatónica chinesa que inclui os restantes quatro modos invertidos, nomeadamente o *Shang* 商, o *Jiao* 角, o *Zi* 徵 e o *Yu* 羽. A sequência intervalar entre estes cinco modos apresenta-se pela ordem: 2ª maior – 2ª maior – 3ª menor – 2ª maior – 3ª menor.

para obter a nota *Fá*, alteração esta que restabelece a relação intervalar, a qual é apresentada pelas seguintes notas: *Dó, Ré, Fá, Sol, Sib, Dó, Ré*. Simultaneamente, a fixação da nota tónica muda, também, a sua posição. No caso de *Dó Gong*, a nota tónica fixa-se na primeira corda e, no caso de *Sib Gong*, a nota tónica fixa-se na quinta corda.

É de salientar que, para além dos modos regulares pentatónicos, existem também outros modos para afinar *Gu Qin*, acrescentando ou reduzindo as alturas. A respeito disso, os intérpretes Gong Yi e Li Xiang Ting 李祥霆 mencionaram os exemplos concretos dos modos de afinação, nos seus estudos (Gong 1999), (Li 2004), os quais confirmaram que, no repertório tradicional de *Gu Qin*, existiam não só músicas pentatónicas, mas também outros géneros modais que abrangem modulações tonais mais complexas. Em baixo, apresentamos um quadro de Li Xiang Ting, no qual o autor enquadró quinze modos pentatónicos ou hexachordes da afinação de *Gu Qin* (Quadro III-12).

Quadro III-12. Quinze modos da afinação de *Gu Qin* (in Li 2004:105)

Nome da afinação	Reajusto das cordas	1ª Corda	2ª Corda	3ª Corda	4ª Corda	5ª Corda	6ª Corda	7ª Corda	Nome de modalidade	Posição de nota <i>Gong</i>
Zhengdiao 正调	Não tem	Dó	Ré	Fá	Sól	Lá	Dó	Ré	Fá	3ª corda
Ruibin 蕤宾	Apertar 5ª corda	Dó	Ré	Fá	Sól	Síb	Dó	Ré	Síb	5ª corda
Huangzhong 黄钟	Apertar 5ª corda Afrouxar 1ª corda	Síb	Ré	Fá	Sól	Síb	Dó	Ré	Síb	1ª e 5ª corda
Liyong 离忧	Apertar 5ª corda Afrouxar 1ª e 2ª corda	Síb	Dó	Fá	Sól	Síb	Dó	Ré	Síb	1ª e 5ª corda
Qiliang 凄凉	Apertar 2ª e 5ª corda	Dó	Míb	Fá	Sól	Síb	Dó	Ré	–	5ª corda
Manjiao 慢角	Afrouxar 3ª corda	Dó	Ré	Mí	Sól	Lá	Dó	Ré	Dó	1ª e 6ª corda
Yunu 玉女	Afrouxar 1ª e 3ª corda	Síb	Ré	Mí	Sól	Lá	Dó	Ré	Dó	6ª corda
Manshang 慢商	Afrouxar 2ª corda	Dó	Dó	Fá	Sól	Lá	Dó	Ré	Dó	1ª, 2ª e 6ª corda
Jianxian 间弦	Apertar 5ª corda Afrouxar 3ª corda	Dó	Ré	Mí	Sól	Síb	Dó	Ré	Dó ou Sí	1ª ou 5ª corda
Wumei 无媒	Afrouxar 3ª e 6ª corda	Dó	Ré	Mí	Sól	Lá	Sí	Ré	Dó ou Sól	1ª ou 4ª corda
Mangong 慢宫	Afrouxar 1ª, 3ª e 6ª corda	Síb	Ré	Mí	Sól	Lá	Sí	Ré	Sól	4ª corda
Shangdiao 商调	Afrouxar 1ª, 3ª, 4ª e 6ª corda	Síb	Ré	Mí	Sól	Lá	Sí	Ré	Ré	2ª e 7ª corda
Ceshang 侧商	Afrouxar 3ª, 4ª e 6ª corda	Dó	Ré	Mí	Sól	Lá	Sí	Ré	Ré	2ª e 7ª corda
Biyu 碧玉	Apertar 3ª Afrouxar 1ª, 4ª e 6ª corda	Síb	Ré	Fá#	Fá#	Lá	Sí	Ré	Ré	2ª e 7ª corda
Qingshang 清商	Apertar 2ª, 5ª e 7ª corda	Dó	Míb	Fá	Sól	Síb	Dó	Míb	Míb	2ª e 7ª corda

2.2.2. Coloração tímbrica na notação e na interpretação de Gu Qin

Na herança musical de *Gu Qin*, existem mais de cento e cinquenta colectâneas que contêm à volta de seiscentas músicas, as quais foram conservadas e estudadas até hoje, através da notação *Jian Zi Pu* e de experiências interpretativas de diversas escolas estilísticas (Zhang 2005:71). Esta divisão de escolas, no que diz respeito ao ensino oral, diversifica-se, sobretudo, pelas interpretações de ritmos e timbres para criar diferentes contornos ornamentais e expressividades musicais, contudo, baseadas em estruturas melódicas preestabelecidas. Relativamente à questão do timbre, é de salientar que há cerca de duzentas maneiras de notar e de executar um som de *Gu Qin*, e quase cada som tem um símbolo para indicar como aquele ataca e continua (Latartara 2005:244).

Resumindo, a obtenção de um som específico é definido, primeiro, pela escolha das posições de ataque, nomeadamente na corda solta ou na corda pisada ou, ainda, na corda aflorada; segundo, pelos gestos das duas mãos, incluindo informações sobre a parte do dedo que pisa ou belisca a corda (ponta ou falange de dedo, unha), a direcção e a qualidade do movimento beliscado e os contornos do movimento pisado; terceiro, pela conexão sequencial entre o ataque e o prolongamento do som. Esta definição manifesta, com uma grande ênfase, na criação e no controle da paleta tímbrica elaborada através da diversidade em articulação, inflexões de alturas e flutuação em intensidade e velocidade. A tal característica de tratar um som como uma entidade inerente foi elucidada por Gulik em *The Lore of the Chinese Lute*:

“The Qin’s beauty lies not so much in the succession of notes as in each separate note in itself. ‘Painting with sounds’ might be a way to describe its essential quality. Each note is an entity in itself, calculated to evoke in the mind of the hearer a special reaction. The timbre being thus of the utmost importance, there are very great possibilities of modifying the colouring of one and the same tone. In order to understand and appreciate this music, the ear must learn to distinguish subtle nuances: the same note, produced on a different string, has a different colour; the same string, when pulled by the fore finger or the middle finger of the right hand, has a different timbre. The technique by which these variations in timbre are effected is extremely complicated: of the vibrato alone there exist no less than 26 varieties. The impression made by one note is followed by another, still another. There is thus a compelling, inevitable suggestion of a mood, an atmosphere, which

impresses upon the hearer the sentiment that inspired the composer.” (Gulik 1939:1-2).

Concretamente falando, a escolha das posições de ataque, nas cordas, determina uma macro dimensão da coloração tímbrica. A distinção entre o ataque na corda solta e na corda pisada é revelada, sobretudo, pela diferença dos registos e da duração de ressonâncias. Para além disso, a característica própria de *Zhou Yin*, na corda pisada, produz sons deslizantes que diversificam, ainda, a morfologia das alturas, o que marca uma maior diferença para com os sons da corda solta. Esta última contém manuseamentos verticais e horizontais de direcções ascendentes, descendentes e flutuantes, aplicados logo após a obtenção de um som pisado, oferecendo, assim, uma variedade de nuances, na altura e no tempo, que conquista a estabilidade das alturas fixas. Paralelamente, os ataques na corda solta e na corda pisada distinguem-se, ainda, do ataque na corda aflorada, porquanto, a ausência do som fundamental faz com que um som aflorado ganhe uma cor tímbrica suave, aguda e sem *vibrato*, que se situa, somente, nas frequências parciais. É de exemplificar o tema de *Três Variações da Flor de Ameixoeira*, o qual contém numerosas colorações tímbricas, em particular, pelos contrastes dos diferentes registos, nomeadamente, entre o grave, o agudo e os harmónicos; a par desta divisão de registos, a modulação tímbrica é sequenciada pelas diferentes qualidades e intensidades dos manuseamentos do som, fragmentados através dos múltiplos gestos beliscados e pisados¹³⁸. Na Décima Sinfonia de Zhu Jian-Er, esta complexidade tímbrica linear de *Três Variações da Flor de Ameixoeira* foi adoptada e explorada para uma extensão sinfónica, onde as justaposições dos contrastes tímbricos emergem em conjunto com as diversas estruturas dos tecidos orquestrais.

Relativamente aos movimentos gestuais das duas mãos, estes foram registados, com detalhe, na notação de *Jian Zi Pu*, apresentando uma dimensão micro da coloração tímbrica. Nos livros da interpretação de *Gu Qin*, os autores Gong Yi e Li Xiang Ting descreveram os principais gestos e dedilhações através da apresentação e da interpretação dos símbolos de *Jian Zi Pu* (Gong 1999, Li 2004). É de destacar, por exemplo, nos movimentos beliscados da mão direita, que a unha e a ponta dos dedos são duas partes usadas para beliscar a corda. Entre dois movimentos direccionais de beliscar (dentro/fora, fora/dentro), existem, principalmente, oito gestos para pormenorizar a intensidade destes movimentos, os quais são designados *Muo 抹*, *Tiao 挑*, *Gou 勾*, *Ti 剔*, *Da 打*, *Zhai 摘*, *Pi*

¹³⁸ No estudo de Robert Cogan e Pozzi Escot, a análise sobre a coloração tímbrica do tema *Três Variação da Flor de Ameixoeira* é aprofundada nos aspectos dos registos, espectros, qualidades e intensidades de ataques (1976:333-347).

辟, e *Tuo 托*. Para além destes gestos, existem ainda outros que são gestos agrupados, baseados nas dedilhações conjuntas, designadas *Cuo 撮* e *Fancuo 反撮*, *Bo 拨* e *La 刺*, *Li 历*, *Lun 轮* e *Banlun 半轮*, *Dayuan 打圆*, *Shuangdan 双弹*, *Beisuo 被锁*, *Duansuo 短锁* e *Changsuo 长锁*, *Juan 涓* e *Fu 伏*, *Gunfu 滚拂*. Estas dedilhações apresentam não só as intensidades de ataques, mas também as velocidades e as figuras rítmicas de cada conjunto gestual.

Associado aos manuseamentos da mão direita, empregam-se, principalmente, três partes dos dedos da mão esquerda para pisar ou aflorar a corda, nomeadamente, o uso da ponta dos dedos polegar, médio e anelar, para pisar a corda, e do dedo indicador para aflorar a corda; o uso da parte interior da primeira falange dos dedos polegar e anelar para pisar e ligar as cordas; o uso da parte exterior da primeira falange do dedo anelar para pisar a corda. Entre os movimentos pisados, os sons são estendidos e modulados, frequentemente, através dos pequenos gestos de *Zou Yin*, os quais mostram um andamento em som. Este andamento em som, no aspecto gestual, é dividido, basicamente, em nove tipos de dedilhações designadas *Ying 吟*, *Rou 揉*, *Chuo 绰*, *Zhu 注*, *Jin Fu 进复*, *Tui Fu 退复*, *Zhuang 撞*, *Dou 逗* e *Tang 淌*. Entre estes, *Ying* e *Rou* representam os gestos de *vibratos* no contorno das alturas fixas, diferenciando-se, no entanto, o grau da intensidade e da velocidade de oscilação. *Chuo* e *Zhu* representam os gestos de *glissandos* destinados pelos movimentos ascendentes ou descendentes que são direccionados para as alturas determinadas. *Jin Fu*, *Tui Fu*, *Zhuang* e *Dou* representam os outros gestos deslizantes que produzem mais alturas determinadas no contínuo de uma nota pisada, em que a vibração prolongada da nota principal é aproveitada para produzir mais alturas determinadas durante o movimento de *glissando* e do seu retorno para a nota principal. Contudo, estas alturas determinadas apresentam a cor tímbrica mais leve do que a nota principal e as fricções tímbricas obtidas durante os *glissandos* são, também, diversificadas pelas diferentes intensidades e velocidades temperadas através das pequenas nuances gestuais. Por fim, *Tang* representa um outro gesto de *glissando* que acompanha a decadência da altura principal, em que o movimento lento de *glissando*, após a nota pisada, transita a respectiva altura para o registo mais grave da mesma corda. É de salientar que, existem outras dedilhações da mão esquerda para articular o gesto de pisar e os gestos de oscilar a corda, as quais são designadas *Zhua Qi 抓起*, *Dai Qi 带起*, *Tui Chu 推出* e *Qia Qi 掐起*. Estes

gestos agrupados trabalham, minuciosamente, a coloração tímbrica após a obtenção das notas pisadas, empregando, sobretudo, o movimento de beliscar ou os movimentos de empurrar e puxar para oscilar as cordas.

Para além desta variedade gestual em busca do mundo interior da vibração de um som, a expressividade, no lado percussivo, é, igualmente, apreciada pelos intérpretes de *Gu Qin*. Por meio dos gestos de *Fu* 伏 da mão direita e de *Yan* 掩 da mão esquerda, podemos encontrar os timbres percussivos, em que o gesto *Fu* produz uma interrupção subida de vibrações que causa sons ruidosos no momento da quebra de frequências; por outro lado, o gesto *Yan* produz um som pisado e percussivo, com a altura determinada, na qual a vibração natural da corda é abafada pela intensidade percussiva do dedo polegar ou indicador. O som friccionado produzido com o deslizamento do dedo sobre a corda, durante a obtenção de *Zou Yin*, é uma outra cor tímbrica que contribui para a obtenção dessa expressividade percussiva, constituindo um espectro de inarmónicos.

Por meio deste apanhado dos manuseamentos gestuais, verificámos que uma modulação tímbrica pode desenvolver-se, intrinsecamente, dentro de um som contínuo, onde o movimento vibratório é maleável, ou seja, na sequência de um ataque inicial, o som recua em silêncio, durante essa decomposição e a sua ressonância pode abordar uma nova dimensão que invoca reacções específicas do procedimento auditivo. Simultaneamente, as articulações entre os sons revelam uma continuidade, tal como Gulik referiu: “a impressão feita por uma nota é seguida por outra, ainda outra.” (Ibid.). Nessa continuidade, construiu-se, também, o procedimento de ouvir as curvaturas de sons micro-tonais, em que uma altura determinada pode expandir-se através de *vibratos* e *glissandos*. Verificando por exemplo, um gesto de *glissando* antes do ataque de uma altura determinada pode produzir uma curvatura micro-tonal em direcção a essa nota determinada; assim, um *glissando* após o ataque de uma altura determinada pode acompanhar a decadência desse mesmo som.

A respeito do entendimento, nessa metamorfose da organização interior da vibração do som e a sua base gestual na acção da interpretação, a investigação de Hebing Li e Marc Leman analisou, do ponto de vista acústico, as características morfológicas dos tons deslizantes criadas pelos manuseamentos gestuais na interpretação do instrumento; paralelamente, esses gestos deslizantes que compõem a expressividade singular de *Gu Qin* foram identificados e classificados através da elaboração de uma tipologia, em que a divisão dos gestos se baseiam no aspecto do componente funcional e no aspecto do

contorno da modulação de tons (Li, Leman, 2007). O trabalho acústico mais completo que abrange diferentes sonoridades de *Gu Qin* foi desenvolvido através da abordagem do digital “waveguide”, na investigação de Henri Penttinen, Jyri Pakarinen, Vesa Välimäki, Mikael Laurson, Hebing Li e Marc Leman, em que os diferentes sinais sonoros, nomeadamente, o som beliscado, o som harmónico, o som deslizante e o som friccionado, foram captados e sintetizados para constituir um modelo básico da identificação destes na área electrónica (Penttinen, Pakarinen, Välimäki, Laurson, Li, Leman, 2007). Por meio destes trabalhos do campo acústico, obtemos uma visualização das metamorfoses sónicas do instrumento, o que nos ajuda a compreender melhor a relação entre o sentido tátil/o gesto e o sentido auditivo/a coloração tímbrica, na notação e na interpretação de *Gu Qin*.

2.3. Gu Qin na Décima Sinfonia

2.3.1. Criação de uma afinação específica

Na Décima Sinfonia, *Rio e Neve*, a interpretação de *Gu Qin* ocupou um papel fundamental na obra, apresentando-a não só como “comentário” tímbrico instrumental da recitação vocal, mas também como elemento solístico, que produz uma estrutura linear, a qual se explora e se desenvolve, simultaneamente, pelas diferentes texturas da sonoridade orquestral. Tal como anteriormente se referiu sobre a ligação entre o poema e a música de *Gu Qin*, estas duas expressões artísticas encontram-se historicamente apreciadas e unidas na vida intelectual dos literatos clássicos. Servem para exprimir e registar tanto emoções como pensamentos espirituais e filosóficos. Na Décima Sinfonia, o compositor usufruiu esta comunicação tradicionalmente existente entre essas artes, justapondo a recitação do poema *Rio e Neve* e a interpretação e o desenvolvimento do tema *Três Variações da Flor de Ameixoeira*, no *Gu Qin*, com o fim de realçar a convergência que estas obras artísticas têm manifestado, no cerne dos seus ângulos emotivos e metafóricos.

Do nosso ponto de vista, as emoções sugeridas pelo poema, bem como as diferentes metáforas nele presentes, não só se encontram em momentos da recitação verbal, como também são reflectidas na imaginação prosódica realçada pela configuração melódica e tímbrica de *Gu Qin*. A partir das células motívicas do tema da flor de ameixoeira, a sonoridade de *Gu Qin* modula-se em torno das transformações emocionais das três recitações poéticas, onde as diversas cores tímbricas do instrumento foram exploradas para

focalizar diferentes temperamentos, objectivados através das imagens, sobretudo pelo vazio das montanhas, pelo frio e pela revolta do rio e da neve, pela serenidade do velho pescador e pela brancura da natureza do Inverno. No centro da sonorização destas imagens, a característica dos sons harmónicos de *Gu Qin* foi explorada pelo compositor para criar uma personagem tímbrica juntamente com os timbres harmónicos dos instrumentos de cordas e do falsete da voz masculina. Esta especificidade tímbrica revela-se um elemento de conexão na construção da estrutura interna da obra. Interage ainda com as outras características tímbricas e dinâmicas do discurso musical da obra, metaforizando, assim, uma sublimação espiritual que se deve concretizar no ser humano. Simultaneamente, entendemos que a presença virtual da semântica poética é conectada, também, através da sonoridade de *Gu Qin*, para alcançar uma abertura ampla de sensações auditivas, em circunstâncias da elaboração de diferentes texturas sonoras orquestrais.

Em virtude desta presença importante de *Gu Qin*, constatámos que na parte composicional, Zhu expandiu as suas potencialidades como instrumento, sobretudo, pela criação de uma afinação específica e pela exploração do seu leque tímbrico.

Relativamente à afinação, o compositor usufruiu das experiências de intérpretes antepassados e criou uma afinação do instrumento que abrange as sete notas da escala diatónica de *Mib*. Esta afinação concebeu a possibilidade de adquirir as doze notas cromáticas, nos harmónicos marcados pelas treze posições de *Hui* distribuídas entre as sete cordas do instrumento. Relativamente aos passos sequenciais do ajustamento das sete cordas, é de mencionar que o instrumento é afinado, inicialmente, pelo modo *Fá Gong* e, posteriormente, as duas cordas mais graves são reajustadas para obter as notas de *Sib* e de *Mib*. No caso da primeira corda, a afinação desce um tom a partir da nota *Dó* para a nota *Sib*, reajustamento que é verificado pela descida da nota harmónica *Sol* do nono *Hui*, da primeira corda, para a nota harmónica *Fá*, a qual é afirmada pela nota harmónica *Fá* do décimo *Hui* da terceira corda. No caso da segunda corda, a afinação sobe meio-tom a partir da nota *Ré* para a nota *Mib*, sendo este reajuste verificado através da subida da nota harmónica *Lá* do nono *Hui*, da segunda corda, para a nota harmónica *Sib*, a qual é afirmada pela nota harmónica *Sib* do décimo *Hui* da primeira corda. A criação desta afinação oferece um agrupamento mais alargado das notas harmónicas, nas posições de *Hui* das sete cordas, o que concebe uma maior comparação das cores tímbricas entre as mesmas relações intervalares ou as mesmas alturas situadas nas diferentes posições de *Hui*, destacando,

sobretudo, a diferença das notas harmônicas nas posições de 3^a, 6^a, 8^a, 11^a, 12^a e 13^a com as notas harmônicas nas posições de 1^a, 2^a, 4^a, 5^a, 7^a, 9^a e 10^a, visto que o primeiro grupo se baseia no temperamento das terceiras maiores naturais e o segundo grupo no temperamento do ciclo das quintas. Paralelamente, com a ordenação de *Sib*, *Mib*, *Fá*, *Sol*, *Lá*, *Dó* e *Ré* nas sete cordas soltas, o intérprete alcança, com mais facilidade, as modulações entre os modos pentatônicos e diatônicos. Sendo em paralelo, esta afinação obtém ressonâncias específicas dos harmônicos parciais, associando-as, sobretudo, ao movimento beliscado contínuo nas sete cordas. Em baixo, apresenta um pentagrama que regista as notas harmônicas obtidas nas treze posições de *Hui*, em cada corda. As sete cordas são ajustadas na afinação da escala diatônica de *Mib* (exemplo III-28).

The image shows a musical score for seven strings, labeled 1ª Corda to 7ª Corda. Above the staves, 13 positions of the *Hui* instrument are indicated, numbered 1 through 13. Each position corresponds to a specific note on each string. The notes are written in bass clef. A dashed line on each staff indicates the 8th harmonic. The 7th harmonic is marked with a '7'.

Exemplo III-28. Notas harmônicas obtidas nas treze marcas de *Hui*

2.3.2. Versatilidade na criação da cadeia de timbres

A partir do compasso 33, surge a primeira interpretação de *Gu Qin*, apresentando-se como um “comentário” tímbrico da recitação vocal. Este “comentário” é produzido em

dois registos, nomeadamente, pelos sons harmónicos nas cordas afloradas e pelos sons nas cordas soltas. No caso do registo dos sons harmónicos, estão criadas duas quintas perfeitas justapostas, (*Dó/Sol* e *Ré/Lá*), as quais constroem o conjunto 4-23, que representa o tetracorde principal da série da sinfonia (compasso 33 e 37) (exemplo III-1 e III-3). O timbre subtil e sem *vibrato* deste som cria uma esfera longínqua e isolada que releva o temperamento emocional do primeiro canto recitado. No caso do registo das cordas soltas, está criado um harpejo descendente baseado no conjunto 7-35, o qual representa uma das permutações específicas da série que o compositor criou para estruturar a forma harmónica da sinfonia. O ataque beliscado harpejante sobre as sete cordas soltas evoca uma ressonância dos harmónicos parciais das mesmas que embelezam a decadência da rima vocálica “jue” do final do primeiro verso. Em seguida, o recuo desta ressonância deixa o lugar para um som mais complexo do conjunto instrumental, produzido, nomeadamente, pelo ataque da escova metálica a friccionar no tímpano e pelo ataque tremulado das violas e violoncelos e o ataque *pizzcato* dos contrabaixos. Do nosso ponto de vista, este som complexo é escutado como um desenvolvimento maleável da ressonância do harpejo descendente de *Gu Qin*, visto que o ataque beliscado de *Gu Qin* é amplificado pelos ataques mais friccionados, caracterizados, por um lado, pelo uso dos materiais, e, por outro, pelo emprego das diferentes intensidades e velocidades nos ataques, nomeadamente, o trémulo nas violas e violoncelos e o *pizzcato* nos contrabaixos. Simultaneamente, o recuo da ressonância de *Gu Qin* ganha um novo impulso, uma vez que, nas violas, violoncelos e contrabaixos, estão a executar as mesmas notas do harpejo de *Gu Qin*, exceptuando a nota *Fá* (compassos 35-36) (exemplo III-2).

Tal como o “comentário” tímbrico do canto recitado e um instrumento que articula entre a voz e a sonoridade orquestral, *Gu Qin* interpreta, igualmente, na segunda e na terceira recitação vocal. Na segunda recitação, a partir do compasso 132, o tom entusiástico e emotivo da voz é comentado pelo ataque *Gun Fu* de *Gu Qin*, no qual o movimento beliscado e vacilante da mão direita executa, rapidamente, as sete cordas soltas do instrumento. Este gesto prolonga-se na direcção circular, produzindo um bloco sonoro baseado na extensão das vibrações que mantêm a ressonância contínua das frequências parciais das sete cordas soltas. Ao mesmo tempo, este bloco sonoro articula-se com os outros blocos sonoros dos naipes de cordas, sendo estes últimos de natureza inquietante com os ataques e os movimentos irregulares, no entanto, estruturados, linearmente, pelo

intervalo comum de quinta perfeita. A incorporação destes blocos sonoros realça um espectro tímbrico de grande complexidade que sustenta quase toda a recitação vocal. É de salientar que, durante a extensão desta sonoridade, a cor tímbrica de *Gu Qin* modula, intercaladamente, realçando os contornos curvados das inflexões tonais e dos timbres explosivos das rimas vocálicas, nos finais dos versos. A mesma modulação aparece, também, no momento do silêncio antes da recitação das últimas três palavras do poema que declara a frieza do rio e da neve. Verificamos que as flutuações das alturas, nas cordas pisadas, e as diferentes intensidades e velocidades, nos gestos dos ataques beliscados, são elementos fundamentais para a criação destas modulações tímbricas. No caso das alturas, as flutuações estão relevadas, nomeadamente, na passagem das alturas fixas para as relativas e nos diferentes gestos deslizantes da mão esquerda, nas cordas pisadas. No caso dos ataques, o aumento sequencial da intensidade e da velocidade, nos gestos beliscados, produz timbres cada vez mais percussivos, encurtando, assim, as vibrações das cordas que chegam a culminar até um ataque de *Fu* que quebra todas as frequências da ressonância anterior. É com este timbre ruidoso percussivo que *Gu Qin* comenta o silêncio do corte do canto recitado e, simultaneamente, prepara a sonoridade percussiva da próxima secção instrumental (exemplo III-6, III-7 e III-8).

Na terceira recitação vocal a partir do compasso 210, a interpretação de *Gu Qin* converteu, gradualmente, a função de “comentário” para uma linha própria que cria uma cadeia de timbres, sobrepondo-se, por um lado, à melodia lírica e ao timbre mais cantado da voz, por outro, combinando com os elementos orquestrais para produzir diferentes espectros tímbricos que apelam às ressonâncias das frequências parciais harmónicas ou inarmónicas. A criação desta cadeia de timbres começa ainda como o “comentário” tímbrico das intonações vocais, focalizado no tom *Qu* da quarta sílaba e na *parte rima* longa da quinta sílaba do verso. Nesse “comentário”, as notas principais *Ré4* e *Lá3* das duas vocalizações são harmonizadas pelo acorde *Mib*, *Lá* e *Ré* de *Gu Qin*, diferenciado, contudo, na sua interpretação de registos e de ataques entre as cordas afloradas e as cordas soltas. De seguida, o alinhamento harmónico é alterado pelo som deslizante de *Gu Qin* entre *Dó1* e *Fá#1* e mantendo um gesto *Yin* (com uma pequena oscilação para obter *vibrato*) sobre a nota *Fá#1*. Esta alteração tímbrica encontra-se associada com a activação das ressonâncias da caixa de piano, interpretada por um *cluster*, no registo mais grave do instrumento, e com a sustentação do pedal. É de salientar que a mesma ressonância, com a

dinâmica em *p*, sobrepõe-se ainda ao timbre dos violinos, produzido pela nota *Lá4* em oitava e pelo ataque tremulado em *pp*. A fusão destes sons desempenha um espectro tímbrico mais tenso do seu ponto de vista inarmónico, o que articula com a sonoridade subsequente, produzida pelas maracas e pelos ataques percussivos ou friccionados dos naipes de cordas. Esta última cria um timbre complexo mais ruidoso, o qual ilustra o movimento rodopiado do vento e a queda de flocos de neve, dando, assim, uma retoma da cor tímbrica inicial da sinfonia. Por outro lado, sobrepondo-se às ressonâncias das frequências parciais inarmónicas deste conjunto tímbrico, a linha de clarinete baixo introduz uma melodia baseada nos conjuntos de 4-23, 4-21 e 5-24, interpretada, descontinuamente, e em diálogo com a melodia do canto recitado e a cadeia tímbrica de *Gu Qin*. Na continuação desta textura tímbrica sobreposta, do ponto de vista de ressonâncias e não da sobreposição de ataques entre cada componente, *Gu Qin* continua a criar modulações, divergindo entre as cores tímbricas das cordas soltas, cordas pisadas com ou sem deslizamento e cordas afloradas. Estas cores tímbricas são comparadas duas vezes, baseadas nas mesmas alturas, nomeadamente, pela interpretação da nota *Lá1* na corda solta e na corda pisada com o gesto oscilante *Nao* e pela interpretação da nota *Dó#3* na corda pisada sem deslizamento e na corda aflorada. Posteriormente à terminação da recitação do último verso e da melodia de clarinete baixo, esta cadeia tímbrica de *Gu Qin* fica, temporariamente, suspensa, dando, assim, lugar para um novo impulso do timbre complexo ruidoso (ilustração da natureza), composto pela fricção das cordas, pelo *cluster* do piano e pela percussão de maracas, vibraslap, tambor e papel de lixar. Por cima deste conjunto sonoro, é acrescentado, ainda, uma outra camada da coloração tímbrica, produzida pelo som *frullato* de flautas e trompetes com a surdina. Após a decadência desta sonoridade, o canto recitado apela à reminiscência das últimas três palavras do poema, num vocalizo subtil, que se baseia no centro modal de *Lá Shang* 商. Sendo em paralelo, este vocalizo incorpora-se num conjunto sonoro instrumental, que é sublinhado pelo recomeço da cadeia tímbrica de *Gu Qin*, no registo dos sons harmónicos e baseada nos conjuntos de 3-8, 4-9, 4-21 e 4-13. Associado com os ritmos dos ataques destes conjuntos, os naipes de violinos produzem as mesmas alturas que se sobrepõem à linha de *Gu Qin*, criando, assim, as ressonâncias das frequências parciais harmónicas das mesmas. Sendo o intervalo comum destes conjuntos, a quarta aumentada é destacada pelo solo da flauta em justaposição com cada conjunto, empregando as mesmas alturas. O espectro tímbrico

harmonioso desta sonoridade é modificado após o som final da voz, estabelecido na nota *Lá3*, onde os instrumentos de percussão produzem timbres mais ruidosos, nomeadamente, pela fricção da escova metálica sobre o prato suspenso e o tímpano, pelo tam-tam e pelo vibrafone com motor ligado na execução da nota *Ré4*. Associado a este conjunto tímbrico percussivo, os naipes de cordas produzem e sustentam as notas *Ré*, *Mib* e *Lá* em largas posições, o que causa uma fricção tímbrica, revelada pela sobreposição da quinta perfeita (*Ré* e *Lá*) e da quarta aumentada (*Mib* e *Lá*). Esta fricção é colorida pelo timbre de *Gu Qin*, na interpretação do ataque *Gun Fu*, o qual activa toda a ressonância das sete cordas do instrumento. Integradas também nessa textura harmónica, a flauta e o contrafagote produzem o intervalo da quinta perfeita pelas mesmas notas de *Ré0* e *Lá3* em larga posição. Nesta última sonoridade, a fricção tímbrica é configurada pela pequena oscilação da nota *Lá* executada na flauta, o que torna o movimento vibratório maleável que flutua à volta da quinta perfeita, contudo, não obtendo a estabilidade da mesma. É de salientar que, em cima desta nota, o compositor mencionou que o timbre da nota se aproxima ao timbre da técnica vocal *Yin*, o qual produz a extensão da intonação das vogais com movimentos flutuantes. Porquanto, esta indicação pode considerar que o som da flauta é uma substituição da voz, no sentido de terminar a sinfonia somente com a sonoridade instrumental, tal como no seu começo (exemplo III-10 e III-11).

A versatilidade na criação da cadeia de timbres é apresentada com maior amplificação nas secções em que *Gu Qin* se apresenta como o elemento solístico. Nelas, com a ausência da linha vocal, a coloração tímbrica de *Gu Qin* deixou a sua função de articulador entre a voz e a orquestra, tomando o papel principal para empolgar a metamorfose da sonoridade orquestral. Esta última organiza-se em diferentes texturas, no contorno dos registos e gestos específicos de *Gu Qin*. Verificamos que estas secções aparecem, sempre, em vizinhança com as secções do canto recitado, as quais criam uma ponte de arco-íris, do seu ponto de vista tímbrico, nas passagens de um temperamento emocional do canto recitado para o outro.

É de salientar, por exemplo, no início da primeira secção de *Gu Qin* solo (compassos 42-43), que a cor tímbrica do instrumento realça, ainda, a atmosfera longínqua e isolada da emoção do primeiro canto recitado, que se revela pelo emprego do registo dos harmónicos, nas cordas afloradas. Na perspectiva de destacar a diferença do temperamento da afinação entre a quarta e a sexta posições de *Hui*, o compositor utilizou as sete notas com a mesma

relação intervalar da afinação de *Gu Qin* para a criação dos dois harpejos descendentes, em que o primeiro destaca o temperamento pitagórico e o segundo realça o temperamento das terceiras maiores naturais. Em seguida, a cor tímbrica de *Gu Qin* “pinta” nos registos das cordas soltas e das cordas pisadas. Esta cor tímbrica complexa marca, por um lado, o maior contraste com o timbre anterior dos sons harmónicos, por outro, a mesma realça, com mais minudência na experiência auditiva, os aspectos tímbricos divergentes entre os ataques das cordas soltas e os ataques das cordas pisadas com ou sem movimentos deslizantes. É de exemplificar o caso da comparação entre a altura *Dó2*, na corda solta, e a mesma, na corda pisada, com o gesto *Chuo 绰* (compassos 44), em que a primeira produz a altura estável, enquanto a segunda cria uma curvatura audível, configurada de micro-tons, através de um *glissando* crescente de menor amplitude que chega até à fixação da respectiva altura. Uma outra comparação focaliza-se nas diferentes nuances tímbricas produzidas pelos vários gestos da mão esquerda, nas cordas pisadas (compassos 46-47). Visto que, em torno das alturas de *Ré2*, *Dó2*, *Lá1*, *Sol1* e *Láb1*, estão criados os gestos de *Xu Yan 虚掩*, *Shang Fu 上复*, *Yin 吟* e *Nao 猱* para produzirem combinações dos ataques percussivos ou friccionados com as diferentes vibrações mareáveis de *vibratos* e *glissandos* variados em direcção e em amplitude de movimento. Assim, produz-se uma continuação de sons, que circula entre ruído de ataque – vibração de som – curva de decadência – ruído de ataque. Logo de seguida (compasso 48-49), as diferentes cores tímbricas são reveladas na contrastação das duas quintas perfeitas, produzidas pelas alturas de *Ré2* e *Sol1*, nas cordas soltas e pelas notas harmónicas de *Dó* e *Sol*, nas cordas a floradas. Sendo em paralelo, a *Sol1* prolongada da corda solta é realçada pela *Sol2* da corda pisada, onde a ressonância das frequências parciais harmónicas da primeira é colorida pela oscilação da *Sol2*, produzida pelo conjunto gestual de *Shang Fu* e *Nao*. Para além disso, a repetição do *Sól* harmónico, após a quinta perfeita entre *Dó* e *Sol*, cria uma outra fricção de micro-tons, causada pelos diferentes temperamentos da afinação, na terceira e na quarta posições de *Hui*; simultaneamente, a junção desta quinta com a repetição da nota *Sol* apresenta o fragmento principal do tema *Três Variações da Flor de Ameixoeira*, que, por sua vez, aparece, somente, em fragmentos, nas três primeiras secções solísticas. Após esta comparação focalizada nos registos e na afinação, a modulação tímbrica de *Gu Qin* segue no sentido de explorar as diferentes intensidades e velocidades, nos ataques beliscados da mão direita (compassos 50-51). Neste caso, as cordas são beliscadas, em primeiro lugar,

com o gesto *Tui La* 推拉, que oscila a corda com a maior intensidade, em direcção vertical; de seguida, o movimento altera-se para os gestos mais leves de *Lun* 轮 e *Gou Mo* 勾抹, baseada numa aceleração de velocidade. Esta cadeia de timbres continua a criar, compasso a compasso, os contrastes que repisam as dimensões macro e micro da coloração tímbrica, os quais associam, também, a modificação intervalar, passando da quinta perfeita e segunda maior para a oscilação dos micro-tons, no interior do intervalo de segunda menor. A mesma oscilação microtonal é finalizada pelo conjunto de ataques *Gun* 滚 e *Ti* 提 que beliscam as cordas soltas com a maior intensidade em direcção vertical e horizontal, sendo, de seguida, as ressonâncias destas abafadas pelo ataque *Fu* 伏, que produz um ruído na quebra das frequências, o mesmo que conclui a primeira cadeia de timbres (compassos 55-62) (exemplo III-29).

Verificamos que, nessa primeira secção, a interpretação da orquestra limita-se a sublinhar, na maior parte, os aspectos específicos dos ataques e ressonâncias da cadeia de timbres de *Gu Qin*. Por um lado, a parte orquestral fica em silêncio, nos momentos em que exigem uma maior concentração em ouvir as diferenças microtonais, causadas, nomeadamente, pelas diferentes posições de *Hui* no registo dos sons harmónicos, pelos diferentes registos e ataques na execução da mesma altura e pelos diferentes gestos na obtenção de uma continuação de sons, circulada entre ruído de ataque – vibração de som – curva de decadência – ruído de ataque. Por outro, a orquestra aparece, intermitentemente apresentada, sobretudo, pelos naipes de cordas e alguns instrumentos de percussão. É de exemplificar que, enquanto o timbre de *Gu Qin* evoca os sons harmónicos, nos intervalos de quinta perfeita e de oitava, os naipes de cordas criam uma sobreposição da textura homofónica, estruturada pelo conjunto 4-23 que acentua o intervalo de quinta perfeita. Este conjunto produz uma ressonância das frequências parciais harmónicas, que vem encher a cor tímbrica dos respectivos sons harmónicos de *Gu Qin* (compassos 42, 43, 49 e 57). Da mesma maneira, enquanto o timbre de *Gu Qin* focaliza os diferentes aspectos de ataque nas cordas soltas e nas cordas pisadas com movimentos deslizantes, os naipes de cordas acompanham com a textura homofónica, produzindo o conjunto 3-7 que utiliza o ataque *pizzicato* no primeiro naipe de violinos e nos naipes de violoncelos e contrabaixos, e, o ataque de trémulo no segundo naipe de violinos e o naipe de violas, para manter o mesmo conjunto e criar uma oscilação do mesmo. Os mesmos aspectos tímbricos são coloridos, também, pelos instrumentos percussivos do tímpano, do vibraslap e das maracas. Entre

estes, o tímpano produz curvaturas de sons deslizantes, após os ataques das alturas fixas, e o vibraslap e as maracas produzem timbres ruidosos para realçar as fricções causadas pelos gestos deslizantes sobre as cordas pisadas de *Gu Qin* (compassos 45 e 48). Só existe um momento em que os instrumentos de sopros aparecem junto aos naipes de cordas para produzirem o conjunto mais agregado de 8-23, que vem sublinhar as ressonâncias das frequências parciais inarmônicas de *Gu Qin*, causadas pelo ataque beliscado de grande intensidade que oscila as cordas em direcção vertical (compasso 50). Para além das configurações sonoras referidas, os naipes de cordas produzem entre os compassos 59 e 61, uma nota pedal, baseada num trémulo contínuo sobre as alturas de *Lá#* em vários registos. Esta nota pedal acompanha toda a oscilação microtonal entre o intervalo de *Sib0* e *Si2*, produzida por *Gu Qin* pelos diferentes ataques na corda solta e na corda pisada com o movimento deslizante. O prolongamento do efeito pedal, nos naipes de cordas, termina com a execução do conjunto de tons inteiros 4-21, produzido pelo timbre *sul ponticello*. Este efeito contorna a ressonância das frequências parciais inarmônicas de *Gu Qin*, produzidas pela aplicação de grande intensidade no gesto de puxar as cordas soltas. Por cima deste conjunto sonoro, existe ainda uma outra camada da coloração tímbrica para realçar a oscilação microtonal e as ressonâncias de frequências parciais inarmônicas, produzida pelos instrumentos percussivos de maracas e de prato suspenso friccionado pelo malho metálico (compassos 59-62) (exemplo III-29).

Handwritten musical score for Zhu Jian-Er's *Décima Sinfonia*, measures 42-43. The score is written in G major and 3/4 time, marked *Lento*. The instrumentation includes Flute I, Flute II, Trombone I, Percussion (vibraphone, sandpaper block, maracas), Clarinet in A, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score shows a transition from a slow, sustained section to a more active one starting at measure 42. Handwritten annotations include *rit.*, *p*, *mf*, *pp*, *I senza sord.*, *marc.*, *sand-paper bl.*, *Qin*, *sul fiasco ryo*, and *sul tasto ryo*.

Exemplo III-29. Zhu Jian-Er, *Décima Sinfonia*, cc. [39-62], continuação

Handwritten musical score for Zhu Jian-Er's Tenth Symphony, measures 49-53. The score includes staves for woodwinds (cl-b, 2 fag, C-fag), brass (2 cor, 3 Tbn, Tuba), percussion (Perc., maracas), strings (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabasso), and a tape part (Qin). The score is marked with dynamic levels (f, p, mf, pp, mp, f, acc), articulation (acc, marcato), and performance instructions (arco, div, dir, ind, unis). A tempo change to "piu mosso" is indicated at measure 52. Measure numbers 49, 50, 51, 52, and 53 are written above the staves. A boxed "8" appears at the end of measure 52.

Exemplo III-29. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [39-62], continuação

A segunda secção de *Gu Qin* solo aparece a partir do compasso 76, após uma pequena intervenção da orquestra *tutti*. Aqui, na interpretação de *Gu Qin*, continua a ocorrer os diferentes registos sonoros e a diversidade gestual para obter uma modulação constante de timbres, no entanto, as texturas orquestrais que contornam esta modulação, já apresentam uma estruturação mais variada, comparada com a primeira secção solo. Observámos, na parte inicial desta secção (compassos 76-90) (exemplo III-30), uma estratificação de três texturas instrumentais para contornar a linha de *Gu Qin*. Relativamente a esta última, salientámos que a configuração da linha apresenta, neste momento, uma sintetização de dois elementos horizontais entre a criação de uma cadeia de timbres e a criação de uma melodia que se baseia, sobretudo, nos conjuntos de 4-23 e 4-21. É sobre esta melodia que a linha de flauta produz os motivos curtos melódicos de díades, tríades e tertacordes, criando, assim, movimentos dialógicos entre dois instrumentos. Em paralelo, existe uma textura vertical homofónica que é produzida pelos naipes de violinos, com a função de acrescentar uma ressonância ao timbre dos sons harmónicos de *Gu Qin*, os quais, por sua vez, são produzidos pelos intervalos de quarta aumentada e segunda maior, distinguindo a sua característica harmónica de quinta perfeita, na primeira secção. Por baixo destas duas texturas, sustenta-se um som contínuo com a função de pedal, produzindo *Ré0* e a oitava mais grave, nos instrumentos de violoncelo, contra-baixo e vibrafone com o motor ligado. A mesma nota pedal é alterada, posteriormente, para a *Fá1* e a oitava mais grave, só nos instrumentos de violoncelo e contrabaixo. Esta estratificação das texturas é modificada a partir do compasso 90, onde o diálogo entre *Gu Qin* e flauta é concluído pela execução de um fragmento melódico nos naipes de violinos, harmonizado pelos restantes naipes de cordas e o naipe de clarinete, baseado no conjunto 4-27 em que se destaca o intervalo de quarta perfeita.

De seguida, a retoma da linha de *Gu Qin* é colorida, pontualmente, pelos instrumentos percussivos de tímpano e prato suspenso (compassos 91-94) (exemplo III-30), em que os vários ataques da interpretação de *Gu Qin* são reproduzidos. É de exemplificar que o conjunto gestual dos ataques beliscados rotantes da mão direita é realçado pelo som percussivo produzido através do movimento rotante dos dedos (com a parte de unha) a percutir na superfície do tímpano e os gestos deslizantes da mão esquerda são salientados pelo som *glissando* de prato suspenso, produzido com a vara metálica a friccionar o instrumento. Em simultâneo, os naipes de cordas e o naipe de clarinete continuam a criar

uma textura homofônica, sustentando como uma cor tímbrica de baixo-relevo, que se salientam, sobretudo, pelos intervalos de quarta perfeita e terceira.

Os mesmos aspectos tímbricos de ataques e de movimentos deslizantes de *Gu Qin* são desenvolvidos depois de uma parte intercalar da sonoridade orquestral. Nesta parte intercalada, os naipes de sopros e cordas apresentam uma textura heterofônica, interpretando uma linha melódica descendente que associa a uma sequência de ritmos com os tempos acelerados e desacelerados escritos (compassos 95-100) (exemplo III-30). Esta sonoridade causa uma sensação de agitação que se prolonga, em seguida, por um motivo rítmico rápido de natureza *basso ostinato*, o qual é produzido, igualmente, nos naipes de cordas, e com a participação dos instrumentos percussivos de *Ban* 板 e *Gu* 鼓. Relativamente a este motivo rítmico, há dois aspectos particulares que devem ser salientados. O primeiro é a sua característica de oscilação, revelado através do balanço entre dois timbres distintos em instrumentos de percussão ou através do deslizamento entre duas alturas em instrumentos de cordas. O segundo é pela sua indeterminação de compassos, ou seja, este motivo rítmico só contém um batimento em cada segmento de tempo. Por isso, a repetição do ritmo não distingue o tempo forte e o fraco e, assim, a contagem métrica é sempre uma, o que oferece uma maior liberdade em acompanhar uma outra linha melódica de natureza métrica mais heterogênea. Entre cada começo da linha *ostinato* pode existir um interlúdio rítmico com o fim de mostrar a entrada da frase musical e estabelecer melhor o respectivo andamento. É de salientar que esta espécie de *basso ostinato* é utilizada, tradicionalmente, na ópera de Pequim para acompanhar áreas, em momentos de excitações emocionais, a qual se designa *Yao Ban* 摇板. Zhu utilizou esse motivo rítmico tradicional, que, no nosso entender, tem como objectivo evocar a sensação da agitação que este ritmo já transporta para a perspectiva convencional dos ouvintes; por outro lado, o emprego desse motivo rítmico tem como objectivo fornecer uma forma métrica mais livre à interpretação de *Gu Qin*, para com o qual este pode desenvolver, de modo espontâneo, a sua coloração tímbrica através de diferentes ataques e movimentos gestuais deslizantes. Deste modo, verificamos que a estruturação da linha de *Gu Qin* é constituída, neste momento, pela contrastação entre os três gestos de ataque beliscado, nomeadamente em *Lun* 轮, *Suo* 锁 e *Dai Qi* 带起, distinguidos pelo uso das diferentes intensidades e velocidades em manusear os movimentos gestuais. Ao mesmo tempo, essa contrastação é verificada, igualmente, entre as alturas relativas interpretadas pelos

movimentos gestuais deslizantes nas cordas pisadas e as alturas fixas estáveis interpretadas nas cordas soltas. Por meio desta coloração tímbrica deslumbrante de *Gu Qin* e a sua associação com o motivo rítmico oscilante de *basso ostinato*, esta sonoridade revela um ambiente de agitação que pressente a emoção da segunda recitação vocal (compasso 101-126) (exemplo 30)

The image displays a handwritten musical score for Example III-30, which is a continuation of the 10th movement of Zhu Jian-Er's Tenth Symphony. The score is divided into two systems. The first system covers measures 75 to 82, and the second system covers measures 83 to 89. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 50 (♩ = 50). The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Percussion (Perc.), Guqin (Gin), Violin I (Vi. I), Violin II (Vi. II), Viola (Vle.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'p'. The Guqin part is particularly prominent, showing a complex melodic line with many grace notes and ornaments. The percussion part includes a variety of rhythmic patterns, including a 'basso ostinato' motif. The overall texture is dense and expressive, reflecting the emotional intensity of the piece.

Exemplo III-30. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [75-131], continuação

Exemplo III-30. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [75-131] continuação

Handwritten musical score for Zhu Jian-Er's *Décima Sinfonia*, measures 109-115. The score is written for a full orchestra and includes a Ban-Gu (板鼓) part.

Measures 109-114:

- 109:** Timp. (Tympani) and Perc. II (Ban-Gu) enter with a 3/4 time signature. The Ban-Gu part is marked *f* (forte).
- 110:** The Ban-Gu part continues with a 4/4 time signature. The string section (Archi) enters with a 5/4 time signature, marked *f* (forte).
- 111:** The Ban-Gu part continues with a 4/4 time signature. The string section continues with a 5/4 time signature, marked *f* (forte).
- 112:** The Ban-Gu part continues with a 4/4 time signature. The string section continues with a 5/4 time signature, marked *f* (forte).
- 113:** The Ban-Gu part continues with a 4/4 time signature. The string section continues with a 5/4 time signature, marked *f* (forte).
- 114:** The Ban-Gu part continues with a 4/4 time signature. The string section continues with a 5/4 time signature, marked *f* (forte).

Measures 115-120:

- 115:** Timp. (Tympani) and Perc. II (Ban-Gu) enter with a 3/4 time signature. The Ban-Gu part is marked *f* (forte).
- 116:** The Ban-Gu part continues with a 4/4 time signature. The string section (Archi) enters with a 5/4 time signature, marked *f* (forte).
- 117:** The Ban-Gu part continues with a 4/4 time signature. The string section continues with a 5/4 time signature, marked *f* (forte).
- 118:** The Ban-Gu part continues with a 4/4 time signature. The string section continues with a 5/4 time signature, marked *f* (forte).
- 119:** The Ban-Gu part continues with a 4/4 time signature. The string section continues with a 5/4 time signature, marked *f* (forte).
- 120:** The Ban-Gu part continues with a 4/4 time signature. The string section continues with a 5/4 time signature, marked *f* (forte).

The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *mp*), articulation (*acc.*, *rit.*), and performance instructions (*arco*, *pizz.*).

Exemplo III-30. Zhu Jian-Er, *Décima Sinfonia*, cc. [75-131], continuação

24 175 170 127 128 129 130 131

Picc. (Pico.)
 2 Fl.
 ob.
 2 cl.
 Cl.-b.
 2 Fag.
 C-fag.
 4 cor.
 Tr.
 3 Trb.
 e.
 tuba
 Timp.
 Solo
 Silofono
 Pizz. III
 Reganella
 Archi:
 sul E
 sul A
 sul E
 sul D
 sul G
 sul C
 sul D
 sul A
 sul G
 sul A
 highest note

The image shows a handwritten musical score for measures 125 through 131 of the Tenth Symphony by Zhu Jian-Er. The score is written on multiple staves, including woodwinds (Piccolo, Flutes, Oboe, Clarinets, Bass Clarinet, Bassoons, Contrabassoon), brass (Cor Anglais, Trumpets, Trombones, Tuba, Timpani), Solo, Silofono, Pizzicato III, Reganella, and Strings. The strings section is particularly detailed, with various bowing techniques indicated, such as 'sul E', 'sul A', 'sul E', 'sul D', 'sul G', 'sul C', 'sul D', 'sul A', 'sul G', and 'sul A'. The score also includes dynamic markings like 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo), and articulation marks like 'gliss.' (glissando) and 'pizz.' (pizzicato). The measures are numbered 125, 170, 127, 128, 129, 130, and 131 at the top.

Exemplo III-30. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [75-131], fim

Assim, como esta maneira de preparar a cor tímbrica específica do temperamento emocional da segunda recitação vocal, a terceira secção de *Gu Qin* solo vem, em seguida, expandir o timbre explosivo da voz e a emoção alvoroçada que toda a recitação transporta, através da criação dos vários ataques com timbres percussivos (compassos 148-164). Entre estes, encontramos um timbre produzido pelo gesto *Ci* 刺 que utiliza a parte da unha a percutir, rapidamente, nas cordas, em direcção diagonal e com a intensidade *ff*; e um outro timbre produzido por um conjunto de gestos que, ao mesmo tempo que pisam na terceira corda, o dedo indicador empurra a corda para fora, o que faz com que a unha do indicador toque também na segunda corda, e, quando belisca simultaneamente nas duas cordas com a intensidade *ff*, pode obter um timbre percussivo que se assemelha ao do pequeno gongo. Estes timbres são sublinhados, ainda, pelo timbre tremulado dos naipes de cordas e pelo timbre *frullato* dos naipes de sopros, estruturados, sobretudo, numa textura homofónica.

Logo após a terminação de *Gu Qin* solo, escutamos uma expansão da sonoridade da orquestra *tutti*, a qual fornece um grande espaço auditivo no sentido de amplificar ainda mais o timbre explosivo e a emoção alvoroçada que as expressões sonoras da voz e de *Gu Qin* acumularam anteriormente (compassos 165-195) (exemplo III-31). Verificamos que esta amplificação do som e da emoção é obtida através de uma textura complexa e mista que ocorre numa estratificação de várias camadas com configurações morfológicas distintas, as quais se organizam, internamente, pelas diferentes estruturas harmónicas, contudo, apresentam-se, em comum, com uma intensidade fortíssima. Relativamente à estratificação dessa textura, encontramos, essencialmente, três camadas com diferentes configurações morfológicas que se distinguem pela linha diagonal ascendente, produzida nos instrumentos de cordas, nas cordas de piano e no tímpano; pela linha diagonal ascendente e descendente, produzida nos instrumentos de sopro de madeira e no xilofone; e pelo cânone de três vozes, produzido nos instrumentos de sopro de metal, nomeadamente, trombone, trompete e trompa. Na configuração da linha diagonal ascendente, a estrutura harmónica dos naipes de cordas é dominada pela sobreposição e a justaposição do intervalo de quinta perfeita (ou inversão deste), no entanto, com as entradas sucessivas dos naipes subdivididos e com o movimento de *glissando* ascendente rápido e de grande extensão, o efeito sonoro é transformado para uma massa caótica que se repete entre o registo grave e o agudo, em direcção diagonal ascendente. Esta massa sonora é colorida, ainda, pelos *glissandos* ascendentes produzidos sobre as cordas de piano e no tímpano, os

quais acrescentam uma ressonância prismática aos *glissandos* menos vibrantes dos instrumentos de cordas. Na configuração da linha diagonal ascendente e descendente, a estrutura harmónica é organizada, somente, pelo conjunto 3-12, que divide os doze sons cromáticos em quatro grupos, distribuídos nos naipes de contrafagote e fagote, clarinete, oboé, flauta e flautim. Baseada nesta estrutura vertical, existe uma sobreposição de quatro movimentos diagonais, produzidos pelas escalas cromáticas ascendentes e descendentes, que entram, progressivamente, a partir do registo grave para o mais agudo. Este bloco sonoro oferece uma sensação voante que intensifica, ainda mais, o efeito confuso dos movimentos *glissandos* da primeira camada. No meio destas duas texturas já bastante condensadas aparece o tema de *Três Variações da Flor de Ameixoeira* em cânon de três vozes, interpretadas pelos timbres brilhantes e explosivos dos metais de trombone, trompete e trompa, de tal modo que a subtilidade e a transparência da melodia se destorcem e se transformam numa extrema tensão auditiva que insinua a excitação emocional.

32. 20 $\frac{4}{4}$ $J=108$

165 166 167 168 169 170

Picc. chromatic scale (d)

2 Fl. chromatic scale (d)

3 ob. chromatic scale (d)

3 cl. chromatic scale (d)

2 Fag. chromatic scale (d)

C. fag. chromatic scale (d)

4 cor. a2 a3

3 Tr. a2 I II

3 Trb. a2 I II

Timp. f

5 Tom-toms

Perc. I glockenspiel

II xylophone

III maracas

IV piano with gliss. on the strings

8va pad. (d) simile mp

20 $\frac{4}{4}$ $J=108$

VI. I (non dir.) sol E

VI. II (non dir.) sol E

VI. III (non dir.) sol E

Vle. (non dir.) sol E

Vc. (non dir.) sol E

Cb. (non dir.) sol E

*音高近似, 不准。音高快, 幅度大, All the pitches are approximate. Fast glissando with wide range.

Exemplo III-31. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [165-195], continuação

12. 171 172 173 174 21 175 176 3

20. 21

Picc. 2 Fl. 3 Ob. 3 Cl. 2 Fag. C. Fa.

4 cor. 3 Tr. 3 Tbn. Timp.

I. II. III. IV. Perc.

Str. Ped. Str. Ped.

VI. I. VI. II. VI. III. Vc. Cb.

Handwritten musical score for Example III-31, showing measures 171 through 176. The score is divided into two systems. The first system includes woodwinds (Piccolo, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Contrabassoon), strings (Cori, Trumpets, Trombones, Timpani, Percussion), and a string pedal. The second system includes Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is marked with measure numbers 171, 172, 173, 174, 21, 175, and 176. The first system is marked with measure numbers 20 and 21. The second system is marked with measure numbers 21 and 21. The score is written in a single system with multiple staves.

Exemplo III-31. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [165-195], continuação

36

192 193 194 195 196

23 Senza misura

Picc.

Fl.

I

ob.

II

1

cl.

II

Fag.

C-fag.

A cor.

3 Tr.

3 Tr. b

7-ba

Timp.

I

II

III

IV

Perc.

23 Senza misura

conductor

VI I

div. i=3

VI II

div. i=3

VI a

div. i=3

Vcl.

div. i=2

Cb.

solo sul c. gl'n

solo sul E gl'n

p

Exemplo III-31. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [165-195], fim

A alternância desta tensão auditiva é apresentada, logo em justaposição, por uma outra textura orquestral de conteúdos expressivos totalmente opostos, produzida só nos instrumentos de cordas e com a intensidade em *ppp* e *con sordina*. A estrutura harmónica desta textura é construída pela sobreposição dos acordes perfeitos maiores, os quais são suspensos nos registos agudos dos naipes de violinos e violas. No meio desta sonoridade estática e em *ppp*, um violoncelo e um contrabaixo produzem os movimentos subtis de *glissandos* ondulantes. É sobre esta textura transparente e serena que se inicia a quarta secção de *Gu Qin* solo, em que ouvimos uma subida da série harmónica, na amplitude de duas oitavas e meia, que abrange os doze sons cromáticos. Após esta linha de elevação, o tema de *Três Variações da Flor de Ameixoeira* voltou a perfumar em cânone de duas vozes, e que, desta vez, se apresenta no timbre transparente dos sons harmónicos de *Gu Qin* (compassos 196-209) (exemplo III-32). Esta sonoridade cria um retorno à característica original da melodia, pela sua elegância e serenidade. Paralelamente, a mesma sonoridade é contornada por uma textura do conjunto instrumental leve e ondulante, produzida pelos naipes de cordas no registo de sons harmónicos, que, por sua vez, desperta a imagem sonora do rio corrente. É de salientar que toda esta sonoridade de sons harmónicos elabora uma personagem tímbrica que manifesta a metáfora de um mundo purificado e de uma sublimação espiritual. O planeamento da alternância justaposta das duas texturas contrastantes, no nível rítmico, dinâmico e tímbrico, e a interpretação da mesma melodia, nos dois estados emocionais opostos, tornam este momento da purificação ainda mais destacado. Por outro lado, a sintonização das duas imagens sonoras entre a flor e o rio introduz, de maneira metafórica, a entrada da terceira recitação vocal, onde a figura do velho pescador expressa a sua alma elegante e genuína.

Handwritten musical score for the 10th Symphony by Zhu Jian-Er, measures 196-209. The score is written on 15 staves. The first staff contains a melodic line starting with a 'p' dynamic, marked 'lento' and 'ad lib.'. It includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Below the main melodic line, there are several staves with 'senza sord.' (without mutes) markings. The bottom of the page features a series of wavy lines, likely representing a cymbal or similar percussion part.

Exemplo III-32. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [196-209], continuação

Handwritten musical score for Example III-32, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [196-209], continuation. The score is written on multiple staves, with measures 197, 198, and 199 indicated at the top. The tempo is marked $\text{♩} = 54$.

The score includes parts for various instruments and voices, with specific performance instructions and dynamics:

- Violins I (Vl. I div.)**: mp (mezzo-piano), ad lib (ad libitum), sul A (sul tasto A), ad lib (ad libitum), pp (pianissimo).
- Violins II (Vl. II div.)**: pp (pianissimo), ad lib (ad libitum), sul G (sul tasto G), ad lib (ad libitum), pp (pianissimo).
- Violas (Vla. div.)**: pp (pianissimo), ad lib (ad libitum), sul C (sul tasto C), ad lib (ad libitum), pp (pianissimo).
- Violoncellos (Vc. div. in 2)**: pp (pianissimo), ad lib (ad libitum), sul C (sul tasto C), ad lib (ad libitum), pp (pianissimo).
- Double Basses (Cb. div.)**: pp (pianissimo), ad lib (ad libitum), sul C (sul tasto C), ad lib (ad libitum), pp (pianissimo).

The score also includes markings for pp (pianissimo) and ad lib (ad libitum) throughout the measures.

Exemplo III-32. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [196-209], continuação

Handwritten musical score for Example III-32, showing staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score includes measures 200-205 with various time signatures (4/4, 3/4, 2/4) and Roman numeral chord markings.

Measures 200-205 are marked above the staves. The time signatures are 4/4, 3/4, 4/4, 2/4, and 4/4 respectively.

Chord markings (Roman numerals) are present below the staves:

- Measure 200: IV_1 , VI_2
- Measure 201: IV_4 , VI_5
- Measure 202: VI_3 , IV_1
- Measure 203: IV_4 , II_3
- Measure 204: III_4 , I_1

The staves are labeled on the left:

- Viol. I (Violin I)
- Viol. II (Violin II)
- Viola
- Vcl. (Violoncello)
- cb. (Contrabasso)

Exemplo III-32. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [196-209], continuação

Handwritten musical score for the Tenth Symphony by Zhu Jian-Er, measures 206-209. The score is written on multiple staves, including staves for strings (VI.I, VI.II, Vle., Vc., Cb.) and woodwinds (Fl., Clarinet, Bassoon). The tempo is marked 4/4, and the key signature is one flat (B-flat major/D minor). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The string parts (VI.I, VI.II, Vle., Vc., Cb.) are marked with "con sord." (con sordina) and feature a series of sustained notes. The woodwind parts (Fl., Clarinet, Bassoon) are marked with "r.f." (ritardando) and feature a series of sustained notes. The score is handwritten and includes a page number 206 in the top left corner.

Exemplo III-32. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [196-209], continuação

Handwritten musical score for the 10th Symphony by Zhu Jian-Er, measures 210-219. The score is written on multiple staves, including woodwinds (Cl.-b, Perc.), strings (Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses), and voice parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The tempo is marked *Lento* (3/4, J=40). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, mp, f, pp), articulation (sola, marcato, resonance), and performance instructions (sul pont., pont.). The lyrics are in Chinese: "Gu zhou suo li weng,".

Measures 210-219 are shown. The score includes staves for Cl.-b, Perc., Violins I & II, Violas, Cellos, Double Basses, and voice parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The tempo is marked *Lento* (3/4, J=40). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, mp, f, pp), articulation (sola, marcato, resonance), and performance instructions (sul pont., pont.). The lyrics are in Chinese: "Gu zhou suo li weng,".

Exemplo III-32. Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [196-209], fim

2.3.3. O tema Três Variações da Flor de Ameixoeira: pivot entre as imagens-símbolo e a estrutura musical da sinfonia

Na Décima Sinfonia, presencia-se uma linguagem simbólica pelo recurso às imagens-símbolo da flor de ameixoeira, do velho pescador, do rio e da neve. A maneira como Zhu escolheu estas imagens vem pela sua inspiração nas características metafóricas das mesmas, as quais foram aludidas em diferentes espaços-tempo, na arte e na literatura tradicional chinesa. Contudo, a passagem destas imagens, na sinfonia, é particularizada pelas ligações com o tema musical *Três Variações da Flor de Ameixoeira*, na dinastia *Jin* (265-420 d. C.), e com o poema *Rio e Neve*, na dinastia *Tang* (618-907 d.C.). A nosso entender, a justaposição destas duas obras, as quais foram compostas em momentos espaço-temporais muito distintos, compõe-se pela coerência das suas metaforizações que se focalizam na perfeição da vida interior espiritual. Neste contexto, tanto a flor de ameixoeira como o velho pescador são imagens que simbolizam a personalidade digna e genuína, que procura uma sublimação espiritual, não obstante as difíceis condições do mundo exterior. Ao mesmo tempo, o rio e a neve são imagens que simbolizam o processo da purificação da natureza humana, onde a alma é sublimada em harmonização com a divindade da natureza. Toda esta metáfora fez a repercussão na alma de Zhu, pelo que, na sua sinfonia, estas imagens-símbolo são transformadas em texturas sonoras que edificam toda a semântica musical da obra.

Tal como referimos, anteriormente, sobre a criação do tema musical *Três Variações da Flor de Ameixoeira*, na literatura de *Gu Qin*, relevamos o facto de que a ideia de personificar a flor de ameixoeira e transformá-la em som já era uma característica estética desta obra. Na sua Décima Sinfonia, Zhu usufruiu desta personificação do objecto musical como elemento de evocação e recriação, através do som e das sensações auditivas presentes aquando da fruição da obra. Ao sentido da evocação associa-se a sensibilidade dos ouvintes nativos, em que a simbologia da flor é reconhecida através da transparência e da serenidade da própria textura do tema musical e por meio das diferentes exaltações literárias. Simultaneamente, o sentimento de provocação marca o aspecto dramático da obra, onde a perspectiva convencional sobre o mesmo tema é rompida e modificada através da tensão auditiva causada pela complexidade das texturas musicais, elaboradas tanto no *Gu Qin* como nos conjuntos orquestrais. Segundo esta ideia estrutural, a melodia principal

do tema da flor de ameixoeira foi citada duas vezes consecutivas. Nestas, encontramos um contraste significativo na elaboração das texturas/dinâmicas e das texturas/timbres dos elementos musicais apresentados pelo *Gu Qin*, bem como aquando da sua incorporação com a orquestra, provocando, assim, sensações auditivas que variam entre a extrema tensão da primeira citação e a serenidade e transparência da segunda. Na verdade, esta contrastação da mesma personagem sonora pode ver-se como um elemento pivot que surge para articular as imagens-símbolo da metaforização poética. Por conseguinte, toda a transformação desta personagem sonora foi configurada em comunicação com a metáfora final do poema: a sublimação espiritual do velho pescador. Esta conexão fornece um terreno representativo duplo, em que as imagens-símbolo do poema se transformam e se recriam nos tecidos musicais instrumentais, mas, por outro lado, a personificação desses objectos musicais trazem uma imensa capacidade expressiva que se transcende à abstracção da técnica composicional, na qual as modulações, simulações ou desordenações das texturas harmónicas, tímbricas, rítmicas e dinâmicas se encontram numa coerência extrema enquanto elementos que concorrem para a construção de uma existência musical.

Para além de ser um pivot no sentido de fornecer uma personificação dos objectos musicais, a forma do tema da flor de ameixoeira concedeu, ainda, uma base para a forma estrutural da sinfonia. A respeito disso, verificamos que a repetição do canto recitado vem, por inspiração, nas três variações da flor, em que a sonoridade de *Gu Qin* interpreta a melodia principal do tema, nos três registos diferentes do instrumento. Estas modulações de registos são aplicadas nas três recitações do poema, onde o mesmo texto é apresentado nos três registos tímbricos vocais distintos do mesmo intérprete. Paralelamente, a complexidade da coloração tímbrica que compõe a estrutura melódica do tema é explorada, na sinfonia, pelas alternâncias justapostas dos contrastes sonoros, produzidos através dos diferentes agrupamentos instrumentais e das múltiplas texturas orquestrais associadas às diferentes configurações tímbricas, rítmicas e dinâmicas.

3. Interacção de diferenças na abordagem do som, do tempo e da forma da sinfonia

3.1. A abordagem do som

Para criar um espaço auditivo amplo, onde as características sonoras do canto recitado e de *Gu Qin* se integram e se interactuam com as metamorfoses das texturas orquestrais,

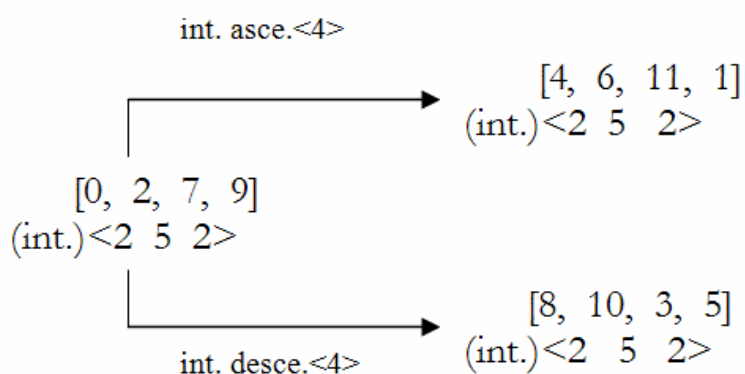
Zhu elaborou uma orquestração, em que os elementos solísticos, os agrupamentos instrumentais e a orquestra *tutti* são organizados e desenvolvidos em diversos planos e densidades harmônicas e tímbricas, nos tecidos musicais verticais e horizontais. No planeamento da estrutura harmônica, o compositor criou uma série de doze meios-tons, aplicando sobre a mesma a técnica de complementação, permutação ou combinação. Este processo de transformação e de derivação estabeleceu diversas áreas harmônicas, na estrutura inerente da série dodecafônica, nomeadamente pentatônica, diatônica e tons inteiros. Por outro lado, influenciado pelos timbres específicos do canto recitado e de *Gu Qin*, os contornos sonoros destas áreas harmônicas são enriquecidos, associando-se à utilização de sons deslizantes, harmônicos e ruidosos.

Relativamente à criação da série dodecafônica da sinfonia, segundo Zhu, esta foi inspirada na relação intervalar da afinação do conjunto de sinos, designado *Zeng Hou Yi Bian Zhong* 曾侯乙编钟¹³⁹. Este conjunto de sinos foi construído no tempo remoto da dinastia *Sui* 隋, no ano 433 a.C, desenterrado do túmulo de Zeng Hou Yi, nas escavações arqueológicas, em 1978. As peculiaridades deste conjunto revelam-se, por um lado, pela capacidade produtiva de duas alturas em cada sino, com a predominância do intervalo da terceira menor, por outro, pela relação intervalar da afinação entre estes. A respeito desta última, a afinação é definida, em primeiro lugar, pelas quatro alturas básicas, ajustadas em duas quintas perfeitas sobrepostas e com uma diferença da segunda maior entre elas; em segundo lugar, são aplicadas duas transposições sobre estas quatro alturas, sendo que uma se transposta pelo intervalo de terceira maior ascendente, designada *Fu* 蕤, e a outra se transposta pelo intervalo de terceira maior descendente, designado *Zeng* 曾 (Cui, 1997:7).

Verificamos que essa predominância da quinta perfeita e da terceira maior, na afinação dos sinos, deu origem à ordenação da série original da sinfonia: [0, 2, 7, 9, 4, 6, 11, 1, 8, 10, 3, 5]. Dentro desta ordenação destaca-se a divisão de três subconjuntos de tetracordes, em que os dois últimos subconjuntos permanecem à imagem do primeiro, ou seja, existe uma ordenação intervalar idêntica entre os elementos dos tetracordes, os quais são identificados pelo conjunto 4-23. Contudo, o segundo tetracorde é transposto com uma terceira maior por cima do primeiro tetracorde, enquanto o terceiro tetracorde é transposto

¹³⁹ Na nossa entrevista com Zhu, o compositor revelou que a criação da série da sinfonia foi inspirada na afinação do conjunto de sinos *Zeng Hou Yi Bian Zhong*, ordenada em quatro tons básicos, nomeadamente *Gong* 宫, *Shang* 商, *Zhi* 徵 e *Yu* 羽, e as suas relações transpositoras, nomeadamente pelas transposições de *Fu* 蕤 e *Zeng* 曾.

com uma terceira maior por baixo do primeiro (exemplo III-33).



Exemplo III-33. Partição da série em tetracordes

A estrutura simétrica destes tetracordes causa um grau de invariância acentuado, o qual fornece uma identificação auditiva da sonoridade pentatônica, na estrutura inerente da série. Por exemplo, se se baseasse na série original, o percurso harmónico ou melódico da música poderia encaminhar-se para os modos de *Dó Gong*, *Mi Gong* e *Láb Gong*, possibilitando, assim, a sobreposição ou a justaposição destes três modos, na completção do cromatismo poli-modal. Da mesma maneira, este cromatismo acontece, também, nas transposições e inversões da série. Verificamos que, devido à estrutura inalterável dos tetracordes da série original, as doze transposições e inversões estão reduzidas, somente, para as quatro. Assim, a série O0 é igual a O4 e O8, a série O1 é igual a O5 e O9, a série O2 é igual a O6 e O10, e a série O3 é igual a O7 e O11. O mesmo processo acontece, igualmente, na transposição de inversões. Este aspecto da invariância, na estrutura da série, demonstra-se na matriz de transposição e inversão com a existência das linhas diagonais formadas por elementos iguais e distribuídas entre cada quatro ordinais, tanto na direcção de transposição como na direcção de inversão (exemplo III-34).

Matriz T/I

0	2	7	9	4	6	11	1	8	10	3	5
10	0	5	7	2	4	9	11	6	8	1	3
5	7	0	2	9	11	4	6	1	3	8	10
3	5	10	0	7	9	2	4	11	1	6	8
8	10	3	5	0	2	7	9	4	6	11	1
6	8	1	3	10	0	5	7	2	4	9	11
1	3	8	10	5	7	0	2	9	11	4	6
11	1	6	8	3	5	10	0	7	9	2	4
4	6	11	1	8	10	3	5	0	2	7	9
2	4	9	11	6	8	1	3	10	0	5	7
9	11	4	6	1	3	8	10	5	7	0	2
7	9	2	4	11	1	6	8	3	5	10	0

Exemplo III-34. Invariâncias demonstradas na matriz T/I

Para além deste aspecto invariante, verificamos que o tetracorde que divide a série contém, também, uma predominância do intervalo de segunda maior, a qual está demonstrada, igualmente, na matriz T/I, pelas alternâncias simétricas das díades formados pelos mesmos elementos, na linha diagonal (exemplo III-35).

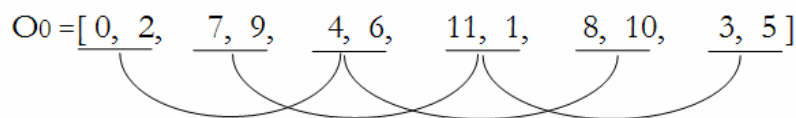
Matriz T/I

0	2	7	9	4	6	11	1	8	10	3	5
10	0	5	7	2	4	9	11	6	8	1	3
5	7	0	2	9	11	4	6	1	3	8	10
3	5	10	0	7	9	2	4	11	1	6	8
8	10	3	5	0	2	7	9	4	6	11	1
6	8	1	3	10	0	5	7	2	4	9	11
1	3	8	10	5	7	0	2	9	11	4	6
11	1	6	8	3	5	10	0	7	9	2	4
4	6	11	1	8	10	3	5	0	2	7	9
2	4	9	11	6	8	1	3	10	0	5	7
9	11	4	6	1	3	8	10	5	7	0	2
7	9	2	4	11	1	6	8	3	5	10	0

Exemplo III-35. Modo de tons inteiros demonstrado na matriz T/I

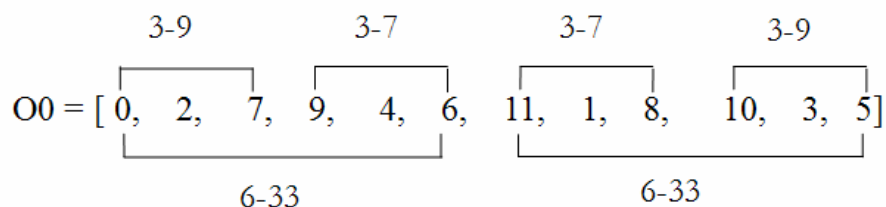
Na ordenação destas díades, encontramos uma sucessão de tons inteiros [1, 3, 5, 7, 9, 11], a qual é identificada pelo conjunto 6-35. Este tipo de hexacorde contém a forma primária [0, 2, 4, 6, 8, 10] devido à sua relação intervalar, tratando-se de um hexacorde totalmente combinatorial. Isto é, entre um hexacorde 6-35 e o seu complementar, por exemplo, o H1 = [0, 2, 4, 6, 8, 10] e o seu complementar H2 = [1, 3, 5, 7, 9, 11], existem seis combinações em cada versão de transposição, retrogradação, inversão ou retrogradação de inversão, onde o H1 se pode transformar em si próprio ou no seu complementar para produzir os doze sons cromáticos. Com a expectativa de obter esta qualidade invariante para a criação de uma área harmónica coesa, a qual fornece uma conexão entre as áreas harmónicas pentatónicas, diatónicas e cromáticas, Zhu aplicou a técnica de permutação na série original para adquirir uma série derivada com a natureza de tons inteiros. A permutação é efectuada com a alternância a cada dois elementos da série original, formando-se, assim, a combinação de dois hexacordes 6-35, em que o H1 = [0, 2,

4, 6, 8, 10], H2 = [7, 9, 11, 1, 3, 5] (exemplo III-36).



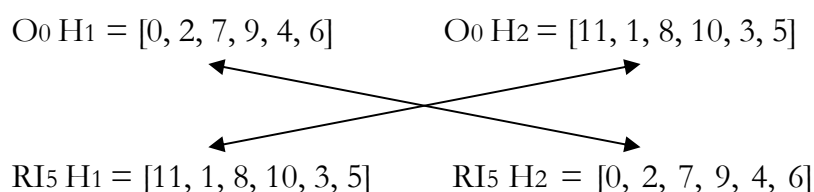
Exemplo III-36. Permutação da série original

Ainda na partição da série original, as complementações dos subconjuntos de tríades e hexacordes sobressaem, também, pelos graus da simetria. Verificamos que se se dividisse a série em quatro partes iguais seria obtida uma simetria de duas tríades, identificadas pelos conjuntos 3-9 e 3-7. O encadeamento destas tríades apresenta um aspecto de espelho, em que se encontra a imagem da primeira tríade na quarta e a imagem da segunda tríade na terceira. É este aspecto simétrico e de espelho, predeterminado pela natureza simétrica dos tetracordes 4-23 e das suas transposições, que estrutura a série original. (exemplo III-37).



Exemplo III-37. Partição da série em tríades e hexacordes

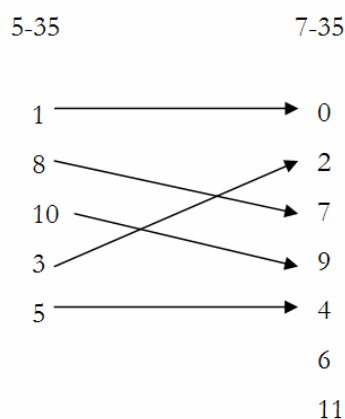
Do mesmo modo, se se dividisse a série em duas partes iguais, obter-se-iam dois hexacordes, ambos identificados pelo 6-33, que mantinham a mesma forma primária $[0, 2, 3, 5, 7, 9]$ (exemplo III-37). Estes dois hexacordes estão relacionados entre si pela retrogradação de inversão, ou seja, se considerarmos o primeiro hexacorde da série original como H1 e o seu complementar como H2, o H1 pode transformar-se em H2 da série original, na retrogradação da quinta inversão RI5 (exemplo III-38).



Exemplo III-38. Relação de complementação do hexacorde 6-33

Podemos conferir esta relação de complementaridade, igualmente, na matriz T/I, onde há uma invariância da ordenação das doze notas cromáticas entre a primeira linha horizontal (série original) e a última linha vertical (quinta inversão). Para além destes aspectos simétricos e invariantes, a natureza intervalar das tríades e hexacordes 3-7, 3-9 e 6-33 apresenta uma conveniência de integração, tanto nos modos pentatónicos como nos modos diatónicos. Esta é a razão pela qual o emprego destes subconjuntos é frequente nas sobreposições e justaposições das áreas harmónicas entre a pentatónica e a diatónica.

Com o objectivo de realçar o modo diatónico da afinação do instrumento *Gu Qin* e salientar a sua incorporação com o modo pentatónico, Zhu aplicou uma divisão específica, na série original, obtendo uma partição de dois subconjuntos, sendo um diatónico [0, 2, 7, 9, 4, 6, 11] identificado pelo conjunto 7-35 e o outro pentatónico [1, 8, 10, 3, 5] identificado pelo conjunto 5-35. Para além de ser o conjunto complementar do primeiro, o pentacorde 5-35 é ainda incluído pelo heptacorde 7-35, ou seja, dentro da ordenação intervalar do 7-35, encontra-se a ordenação intervalar do 5-35 (exemplo III-39).



Exemplo III-39. Relação de complementação e inclusão entre conjuntos-classe

Esta técnica da complementação e da inclusão é um dos meios mais importantes que Zhu utiliza para a distribuição dos acordes, nos diferentes agrupamentos instrumentais, para que as especificidades de cada área harmónica se consolidem no meio das diversas concretizações dos doze meios-tons. Concluimos que a virtude dessa técnica está presente, frequentemente, nas ordenações parciais de tríades, tetracordes e pentacordes da série original e da série derivada. Para além dos subconjuntos principais identificados, nomeadamente pelos conjuntos de 3-7, 3-9, 4-21, 4-23, 5-33 e 5-35, surgem, também, nos momentos em que a densidade aumenta de nível harmónico, os subconjuntos que não são directamente derivados da ordenação da série, todavia, esses subconjuntos contêm intervalos que são incluídos pelo hexacorde 6-33 da série original ou pelo hexacorde 6-35 da série derivada. É de exemplificar que, na relação intervalar do conjunto 6-33, estão incluídos vinte e seis diferentes subconjuntos. Do mesmo modo, na relação intervalar do conjunto 6-35 estão incluídos sete diferentes subconjuntos¹⁴⁰.

Considerámos que a técnica serial está utilizada de uma maneira livre e aberta na sinfonia. A perspectiva da construção da série demonstrou uma incorporação das propriedades simétricas e intervalares que fornecem componentes modais pentatónicas e diatónicas, na estruturação harmónica pré-composicional da obra. Assim, torna-se a destruição da igualdade absoluta dos doze meios-tons, definida nas regras rígidas da técnica serial de Schoenberg. Simultaneamente, as técnicas de permutação, complementação e inclusão fornecem probabilidades extensas da derivação de outros subconjuntos e séries a partir da série original, o que permite uma maior elasticidade na manipulação de diferentes densidades texturais harmónicas, mantendo, contudo, uma ligação potencial com a relação intervalar da série original. Por outro lado, a presença completa dos dozes meios-tons realiza-se, não só pelas condições predefinidas das transformações da série, mas também pela criação de novos conjuntos desvinculados desta mesma. Por meio da análise intervalar, entendemos que a necessidade de aumentar contrastações da densidade sonora é a razão pela qual o compositor recorreu à sobreposição ou à justaposição desses conjuntos, uma vez que se verifica uma existência

¹⁴⁰ No apêndice da monografia *The Structure of Atonal Music*, o autor Allen Forte demonstrou uma tabela de todas as possibilidades da inclusão dos conjuntos de tetracordes, pentacordes e hexacordes. No caso do hexacorde 6-33, este inclui os subconjuntos de tríades: 3-2, 3-4, 3-5, 3-6, 3-7, 3-8, 3-9, 3-10 e 3-11; os subconjuntos de tetracordes: 4-10, 4-11, 4-13, 4-14, 4-16, 4-21, 4-22, 4-23, 4-26, 4-27 e 4-29; os subconjuntos de pentacordes: 5-23, 5-24, 5-25, 5-29, 5-34 e 5-35. No caso do hexacorde 6-35, este inclui os subconjuntos de tríade: 3-6, 3-8, 3-12; os subconjuntos de tetracordes: 4-21, 4-24 e 4-25; o subconjunto de pentacorde: 5-33 (Forte 1973:200-208).

significativa do intervalo de segunda menor, representado sobretudo pelo tertacorde 4-1 e pela tríade 3-1. Estes conjuntos não são incluídos pelos hexacordes que predominam na série original e na sua derivação, no entanto, aparecem nos contextos destas áreas harmónicas como passagens, causando instâncias cromáticas no meio dessas áreas. A utilização dos hexacordes, o par 6-z19 e 6-z44, é um outro meio para aumentar contrastações da densidade sonora. Estes conjuntos aparecem na sinfonia, marcando já a própria área harmónica, cujos vectores intervalares demonstram um aumento da segunda menor, comparando com o hexacorde predominante da série original, todavia, evidencia-se também uma semelhança com o último pela ênfase da quarta perfeita (inversão da quinta perfeita). Além disso, com a intenção de produzir fricção auditiva, Zhu usufruiu os pontos comuns e diferentes entre os hexacordes 6-33 da série original e o 6-35 da série derivada, acentuando a existência da quarta aumentada em ambos e a ausência da quarta perfeita no 6-35. Assim, acontece, no decorrer da sinfonia, a sobreposição de quarta perfeita e de quarta aumentada em vários fragmentos das texturas harmónicas, nos quais existe junção da área harmónica de tons inteiros e a do modo diatónico.

Reunindo as condições transformadoras, na organização da série e considerando, também, os conjuntos desvinculados da mesma, definimos que a estrutura harmónica da sinfonia desenvolve e completa os doze meios-tons, baseada nas cinco áreas específicas, nomeadamente pela área pentatónica, pela área diatónica, pela área de tons inteiros e pela área construída na combinação dos hexacordes da relação Z.

Paralelamente a essas combinações da estrutura harmónica, a interacção de diferenças verifica-se, igualmente, na criação dos contornos sonoros. Nesta sequência, estão aplicados vários contornos tímbricos, associados às texturas harmónicas, apresentados, nomeadamente, pelos sons deslizantes, harmónicos e ruidosos. Iremos demonstrar, nos próximos parágrafos, uma análise especificada com os excertos musicais da sinfonia, pretendendo olhar de uma maneira mais pormenorizada como as diferentes áreas harmónicas se articulam e como as texturas harmónicas se incorporam com as cores tímbricas especificadas. Não deixaremos de realçar que as metamorfoses sonoras não percorrem um efeito auditivo puramente abstracto, porquanto a sinfonia contém um especial ambiente poético, em que as diferentes imagens do quadro poético e as emoções no percurso da sublimação espiritual se entrelaçam e se manifestam no enlace das semânticas textuais e musicais.

Nos dois compassos iniciais da sinfonia, o compositor criou uma massa sonora, nos naipes de violinos e violas, que se apresenta como um motivo harmónico, expondo as sequências intervalares principais da obra. A estruturação horizontal desta massa é baseada na sobreposição do tetracorde 4-23, distribuído em seis grupos diferentes, o qual marca a sonoridade pentatónica e a presença completa da série original e da sua transposição O2 (circunscritos em quadros rectangulares no exemplo III-40). Simultaneamente, a estruturação vertical desta massa sonora revela um aspecto mais complexo. O hexacorde 6-35 que estrutura inicialmente o tecido vertical torna-se virtual, devido ao desfaseamento da entrada das três estruturas rítmicas, as quais estão sobrepostas com a base na subdivisão regular e irregular do tempo. É de salientar que a respectiva estrutura polirrítmica não só oculta a presença do hexacorde 6-35, mas também fornece a audição dos outros acordes, através dos ataques submetidos à sobreposição dos três padrões rítmicos distintos. Estes acordes surgidos na organização intrínseca do tecido vertical expõem as sequências intervalares principais da sinfonia para além da pentatónica, tais como tons inteiros, diatónicas e cromáticas. As respectivas sequências intervalares são identificadas, nomeadamente, pelos conjuntos 6-35, 6-33, 5-33, 4-21, 4-25, 4-10 e 4-1 (circunscritos em círculo no exemplo III-40). A mesma massa sonora permanece, repetidamente, até ao compasso 13. Do nosso ponto de vista, para além de ser um motivo harmónico, esta massa sonora trata-se como uma ilustração do som da natureza, visto que o movimento rotativo dos flocos de neve e o som sibilante do vento são representados pelos timbres friccionados através dos ataques das cordas, entre *tremulo sul ponticello*, *ricochet* e *trilo*, e através dos sons percussivos, tais como friccionar os papéis de lixar, friccionar o tímpano baixo com a escova metálica, friccionar os dois pratos de címbalo, percutir maracas e percutir o címbalo suspenso com o martelo suave. Esta sonoridade da característica motívica e ilustrativa reaparece na secção de *coda*, entre os compassos 219 e 221.

The image shows a page from a musical score for Symphony No. 10 by Zhu Jian-er. The score is in 4/4 time, marked 'Lento' with a tempo of 48. The title is written in Chinese '第十交响曲' and English 'Symphony No. 10', with a subtitle '— 依据柳宗元的诗“江雪” —' and '— after LIU Zongyuan's poem "Fishing Snow" —'. The composer's name '朱践耳' and 'ZHU Jian-er (1918)' are present. The score includes staves for Violins I and II (V.I, V.II), Viola (Vla), and Cello/Double Bass (Vcl, db). Handwritten annotations in black ink provide harmonic analysis, including triad structures like 4-23:[8,5,3,10], 4-21:[5,3,9,7], 4-10:[10,8,7,5], 4-25:[8,6,2,0], 6-33:[5,3,2,0,7,9], 4-25:[3,1,9,7], 4-10:[10,8,7,5], 4-23:[6,3,1,8], 4-23:[0,2,7,9], 4-23:[10,7,5,0], 4-23:[4,1,11,6], 4-23:[2,11,9,4], 6-35:[8,6,0,10,4,2], 5-33:[3,1,7,5,11], 6-33:[2,0,7,5,11,9], and 4-1:[7,5,6,4]. There are also markings for 'poco rit.' and '4°'.

Exemplo III-40. Análise harmónica, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [1-2]

Entre os compassos 6 e 8 (exemplo III-41), as tríades 3-7 e 3-9 que partem a série original aparecem, sequencialmente, nos naipes de flauta e de trompete, os quais completam as doze notas da série original e criam uma camada tímbrica por cima da massa sonora dos violinos e violas, através do ataque *frullato* dos instrumentos de flauta e trompete. A mesma camada sonora modula-se ao nível harmónico, nos compassos entre 9 e 15 (exemplo III-41), onde as tríades não derivadas directamente da ordenação da série estão distribuídas nos instrumentos de trompete, trompa, clarinete, oboé e flauta. A modulação harmónica desenvolve-se através de uma intensificação do tecido vertical, que é verificada na entrada sucessiva das tríades, passadas de uma área harmónica diatónica, baseada nos conjuntos de 3-3, 3-4 e 3-5, para uma área complexa da inclinação cromática, através da adesão dos conjuntos de 3-1 e 3-2. Para além dessa modulação harmónica, a sensação da intensificação auditiva é provocada, igualmente, pelo aceleração rítmico e pela textura heterofónica desta camada sonora.

A partir do compasso 9 (exemplo III-41), nos naipes de violoncelos e contrabaixos, surge ainda uma outra camada, de natureza diferente ao nível harmônico e tímbrico. A textura harmônica compõe-se, na sobreposição dos tetracordes 4-10 e 4-21, o que revela uma fricção auditiva, sobretudo pela sobreposição da quarta perfeita, no vector intervalar do 4-10, e da quarta aumentada, no vector intervalar do 4-21. A par dessa diferença da estruturação harmônica, o timbre dessa camada distingue-se das outras, sobretudo pelos sons deslizantes produzidos entre os acordes de alturas fixas.

The image shows a handwritten musical score for Example 41, which is a continuation of measures 5-17 from the Tenth Symphony. The score is written on multiple staves, including Flute (Fl.), Trumpet (Tr.), Percussion (Perc.), Violins I and II (VI. I, VI. II), and Violoncello/Double Bass (Vle.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *f*. A specific interval vector, $3-7:[4,6,9]$, is circled in the Trumpet staff, indicating a particular harmonic relationship. The score is written in a clear, legible hand, with some additional markings and annotations in red ink.

Exemplo 41. Análise harmônica, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [5-17], continuação

3

The image displays a handwritten musical score for Example III-41, which is a harmonic analysis of the Tenth Symphony by Zhu Jian-Er, measures 5-17. The score is written on multiple staves, including Flutes (Fl.), Trumpets (Tr.), Percussion (Perc.), Violins (Vl. I and II), and Violas (Vla.).

Key annotations and markings include:

- Flutes (Fl.):** Two staves. The first staff has a circled section with the annotation $3-7:[8,11,1]$ and the instruction *frull.* (trills). The second staff has a circled section with the annotation $3-9:[10,3,5]$ and the instruction *mp* (mezzo-piano).
- Trumpets (Tr.):** Two staves. The first staff has a circled section with the annotation $3-9:[0,2,7]$ and the instruction *mp* (mezzo-piano).
- Percussion (Perc.):** Two staves. The first staff has the instruction *Gr. C. Sliding friction with wire brush* and the instruction *mf* (mezzo-forte). The second staff has the instruction *maracas* and the instruction *p* (piano).
- Violins (Vl. I and II):** Two staves. The first staff has the instruction *pp* (pianissimo) and the instruction *recochet* (trills). The second staff has the instruction *pp* (pianissimo) and the instruction *recochet* (trills).
- Violas (Vla.):** Two staves. The first staff has the instruction *pp* (pianissimo) and the instruction *recochet* (trills). The second staff has the instruction *pp* (pianissimo) and the instruction *recochet* (trills).

Exemplo III-41. Análise harmónica, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [5-17], continuação

(12)

4 **1**

3 Fl. *mf*

3 Ob. *I*
II
III

3 Cl. *I*
(B)
II
III

3 Cor. *(F)*

3 Tr. *(C)*
mf

3-4:[4,8,9]

3-3:[11,2,3]

Frull. *2*

G.C.

Perc. *mf* *Platte resp. (auf) mallet*

Sandpaper, stick

with wire brush

mf

1

VI. I *p*

VI. II *p*

VI. 2 *p*

Vc *(div.)*
mf

Cb *(div.)*
mf

4-10:[8,10,11,1]

4-21:[0,4,2,6]

4-10:[2,4,5,7]

Exemplo III-41. Análise harmónica, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [5-17], continuação

Handwritten musical score for measures 11, 12, and 13 of the Tenth Symphony, showing harmonic analysis. The score includes staves for woodwinds, strings, and percussion.

Measure 11:

- 3 Fl. (F): $3-5:[0,5,6]$
- 3 Ob. (B \flat): $3-10:[7,10,1]$
- 3 Cor. (F): $3-5:[0,5,6]$
- 3 Tr. (C): $3-5:[0,5,6]$

Measure 12:

- 3 Fl. (F): $3-1:[3,4,5]$
- 3 Ob. (B \flat): $3-1:[3,4,5]$
- 3 Cor. (F): $3-1:[3,4,5]$
- 3 Tr. (C): $3-1:[3,4,5]$

Measure 13:

- 3 Fl. (F): $3-5:[6,11,0]$
- 3 Ob. (B \flat): $3-5:[6,11,0]$
- 3 Cor. (F): $3-5:[6,11,0]$
- 3 Tr. (C): $3-5:[6,11,0]$

Percussion and Vibraphone:

- Vib. clap
- Perc. (I, II, III, IV): marc. (marcato), f (forte), mf (mezzo-forte), mp (mezzo-piano)
- Vibrafono: marc. (marcato), f (forte), mf (mezzo-forte), mp (mezzo-piano)
- chord walk (f) (meter off)

String Section:

- VI. I, VI. II, Vla., Ve. (div.), Cb. (div.): $4-10:[5,7,8,10]$
- VI. I, VI. II, Vla., Ve. (div.), Cb. (div.): $4-10:[7,9,10,0]$
- VI. I, VI. II, Vla., Ve. (div.), Cb. (div.): $4-21:[9,11,1,3]$

Exemplo III-41. Análise harmônica, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [5-17], continuação

Handwritten musical score for the 10th Symphony, measures 14-17. The score includes staves for various instruments: 3 Fl., Cl., Fag., C-fag., 4 Cor., 3 Tr., 3 Trb., 4 tuba, Timp., Perc., VI I div. in 3, VI II div. in 3, Vln. div. in 3, Vcl. div. in 3, and Cb. div. in 3. The score is annotated with handwritten notes and circled musical phrases. The annotations include:

- Measure 14: 3-1:[8,9,10], 3-5:[2,7,1], 3-2:[8,9,11]
- Measure 15: 3-4:[0,1,5], 3-1:[2,3,4]
- Measure 16: 3-6:[1,3,5], 3-6:[7,9,11], 3-6:[4,6,8], 4-21:[0,2,8,10], 9-5:[0,1,2,3,4,6,7,8,9]
- Measure 17: 3-6:[1,3,5], 3-6:[7,9,11], 3-6:[4,6,8], 4-21:[0,2,8,10], 9-5:[0,1,2,3,4,6,7,8,9]

The score is marked with a tempo change to *piu mosso* (♩=76) at measure 16. The annotations are written in black ink and include circled musical phrases and lines connecting them across measures.

Exemplo III-41. Análise harmónica, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [5-17], fim

Nos compassos entre 16 e 25, a estrutura harmónica converge para a área harmónica dos tons inteiros. Verificamos que a culminação cromática das tríades executadas nos sopros da secção anterior termina com um acorde agregado dos doze sons cromáticos (compasso 16) (exemplo III-41), contudo, a relação intervalar deste acorde é baseada na complementação dos conjuntos, caracterizados pelos tons inteiros. Estes são identificados pelos conjuntos 3-6 e 4-21, distribuídos nos sopros, nomeadamente, oboé, clarinete, fagote, contrafagote e trompa, e pelos conjuntos 3-6 e 3-12, distribuídos nas cordas *tutti*. Averiguámos que a maior parte das presenças completas dos doze sons cromáticos deste segmento se baseia na sobreposição ou justaposição dos conjuntos com a característica intervalar dos tons inteiros, identificados, nomeadamente, pelos 3-6, 3-12, 5-33 e 6-35, exceptuando dois instantes onde a área harmónica dos tons inteiros é combinada com as outras aéreas harmónicas. Sendo assim, nos compassos entre 16 e 17 (exemplo III-41), o tecido vertical executado nas cordas revela uma combinação dos acordes agregados dos tons inteiros com o acorde agregado de nove elementos identificado pelo conjunto 9-5. Do mesmo modo, a textura harmónica executada nos naipes de sopros, no compasso 23, revela uma combinação do conjunto dos tons inteiros 5-33, 4-21 e 3-6, no tecido vertical (circunscritos em quadros rectangulares no exemplo III-42), com os conjuntos diatónicos 7-35 e 7-34, no tecido horizontal (circunscritos em círculos no exemplo III-42).

Ao contrário da homogeneidade da textura harmónica, o contorno sonoro deste segmento é dividido, inicialmente, em duas cores tímbricas contrastantes, que aparecem alternadamente associadas a dois padrões de ritmos distintos, sendo que um se baseia na combinação entre sons deslizantes e alturas fixas, interpretado pelas cordas, e o outro baseia-se nas alturas fixas bem marcantes, interpretado pelos naipes de sopros. Contudo, esta contrastação converge para um tipo de gesto sonoro horizontal e ascendente, a partir do compasso 23 (exemplo III-42), onde o tecido tímbrico marcante dos sopros se modifica para um efeito flutuante, através da execução de escalas, a qual simula o tecido tímbrico deslizante das cordas. Esta convergência do nível tímbrico é culminada por um som-ruído, no compasso 25 (exemplo III-42), onde a orquestra *tutti* produz um gesto *glissando* a partir de uma altura indeterminada, situada no registo mais agudo de cada instrumento.

Handwritten musical score for the Tenth Symphony, showing harmonic analysis. The score is written on multiple staves, including woodwinds (3 Fl., 3 Cl., 3 Fag., 3 Tr.), strings (3 Tr., 3 Tr., 3 Tr.), and brass (3 Tr., 3 Tr., 3 Tr.). The analysis includes several chord labels and a large bracketed section:

- 3-6:[7,9,5]
- 5-33:[7,9,11,1,3]
- 5-33:[5,7,9,11,1]
- 5-33:[6,8,10,0,2]
- 3-6:[6,8,10]
- 5-33:[8,10,0,2,4]
- 6-35:[7,11,3,5,9,1]
- 6-35:[0,2,4,6,8,10]

The score is marked with a large bracketed section [2] and a large bracketed section [3]. The analysis is written in red ink.

Exemplo III-42. Análise harmônica, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [18-26], continuação

Handwritten harmonic analysis annotations for Example III-42:

- 5-33:[0,2,4,6,8]
- 3-6:[8,10,0]
- 7-35:[0,2,4,5,7,9,10]
- 7-34:[8,10,0,2,3,5,6]
- 7-33:[10,0,2,4,6,7,8]
- 7-35:[6,8,9,11,1,3,4]
- 7-35:[4,6,7,9,11,0,2]
- 7-35:[2,3,5,7,9,11,0]
- 7-35:[1,3,4,6,8,10,11]
- 7-35:[11,1,3,4,6,8,9]
- 7-33:[9,11,1,3,4,5,7]
- 3-6:[9,11,1]
- 4-21:[5,7,9,11]
- 4-21:[9,11,1,3]
- 7-35:[7,9,11,0,2,4,5]
- 7-34:[3,5,6,8,10,0,2]
- 7-35:[5,7,8,10,0,2,3]
- 3-6:[3,5,7]
- 6-35:[2,4,6,8,10,0]
- 6-35:[3,5,7,9,11,1]

Exemplo III-42. Análise harmónica, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [18-26], continuação

Handwritten musical score for the 10th Symphony, measures 18-26. The score includes staves for woodwinds (Fl, Ob, Cl, Fag, Cor, Trb, Tuba), strings (Violins I & II, Violas, Cellos), and percussion (Toms, Snare, Cymbals, Gong, etc.). The tempo is marked *Meno mosso* (♩=60). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The score is annotated with handwritten numbers and chord symbols:

- Measure 24: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 25: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 26: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 27: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 28: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 29: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 30: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 31: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 32: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 33: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 34: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 35: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 36: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 37: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 38: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 39: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 40: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 41: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 42: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 43: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 44: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 45: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 46: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 47: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 48: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 49: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 50: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 51: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 52: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 53: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 54: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 55: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 56: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 57: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 58: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 59: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 60: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 61: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 62: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 63: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 64: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 65: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 66: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 67: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 68: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 69: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 70: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 71: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 72: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 73: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 74: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 75: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 76: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 77: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 78: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 79: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 80: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 81: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 82: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 83: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 84: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 85: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 86: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 87: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 88: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 89: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 90: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 91: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 92: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 93: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 94: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 95: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 96: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 97: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 98: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 99: 6-35:[1,3,5,7,9,11]
- Measure 100: 6-35:[1,3,5,7,9,11]

Exemplo III-42. Análise harmônica, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [18-26] fim

Imediatamente após a culminação desse efeito ruidoso, a textura harmónica da sonoridade orquestral modula para uma área harmónica da combinação dos hexacordes 6-z44 e 6-z19, visto que, entre os compassos 26 e 27 (exemplo III-42 e III-43), o tecido vertical dos sopros é dominado pelos conjuntos de 6-z44, 8-14 e 9-3. Embora o hexacorde 6-z19 não apareça directamente nessa textura, a relação intervalar deste é incluída no agregado de nove elementos 9-3, tal como a inclusão do hexacorde 6-z44 pelo 8-14. Dentro da dominância da área harmónica 6-z44 e 6-z19, existe uma excepção no compasso 27 (exemplo III-43), em que surge um agregado de 11 elementos subdivididos pelos conjuntos 7-33 e 4-21. Ambos os conjuntos enfatizam a existência da segunda maior, nos seus vectores intervalares. Esta conexão entre a área harmónica dos tons inteiros e a de relação Z é demonstrada com maior peso no tecido vertical dos naipes de cordas, onde, para além dos conjuntos de 6-z44 e 8-14, aparece, também, o conjunto 5-33, o qual é caracterizado pelos intervalos dos tons inteiros e que se sobrepõe para produzir agregados de dez elementos. Notamos que essa modulação do nível harmónico se associa a um movimento horizontal descendente de natureza rítmica flutuante entre aceleração e retardamento. É sobre este movimento específico que a sonoridade espessa da textura homofónica descai para uma textura contrastante na função de pedal, em que o conjunto 8-14 converge para o intervalo de quinta perfeita (*Dó/Sol*), baseada no timbre transparente e uníssono. Relembramos que esta imaginação sonora vem pela impressão visual transmitida no quadro paisagístico do poema, em que o panorama macro da imagem montanhosa e vazia se focaliza no velho pescador que pesca, serenamente, no rio gélido. É precisamente associado a esta mudança de perspectiva do quadro poético, da periferia para o centro e da natureza para o homem, que o planeamento sonoro se modificou, convergindo a sonoridade orquestral *tutti* para o solo do canto recitado e tendo a modulação harmónica, rítmica e tímbrica da própria textura orquestral como uma passagem em que se pressente a entrada dessa secção solo (exemplo III-43).

Handwritten musical score for the 10th Symphony, measures 27-29. The score includes staves for Flutes, Clarinets, Bassoons, Fagots, Horns, Trumpets, Trombones, Tuba, Timpani, Percussion, and Strings. Handwritten annotations include chord numbers and intervals: 9-3:[11,1,3,7,10,0,2,4,6], 7-33:[8,0,4,7,10,2,6], 8-14:[11,1,3,5,8,10,0,4], 4-21:[9,11,1,3], 5-33:[10,0,2,4,6], and 5-33:[11,1,3,5,7]. Performance markings include 'rit.', 'molto', 'a tempo (♩=60)', and 'uniss.'.

Exemplo III-43. Análise harmônica, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [27-29]

A modificação do planeamento sonoro em cima demonstrado aparece, também, nos compassos entre 63-74, onde a passagem da orquestra *tutti* para a secção solo se estrutura através das mesmas modulações ao nível harmónico, rítmico e tímbrico. É de salientar que, entre os compassos 70 e 72 (exemplo III-44), a existência da área harmónica dos hexacordes 6-z44 e 6-z19 se demonstra com mais clareza. Encontramos, portanto, a complementação do 6-z44 e do 6-z19, nos tecidos verticais dos naipes de sopros e dos naipes de cordas.

Handwritten musical score for the 10th Symphony, measures 67-72. The score includes staves for Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Fag.), Trumpets (Tromp.), Trombones (Tromb.), Violins (Vln.), Violas (Vla.), Cellos (Vcl.), and Double Basses (Cb.). Annotations include '6-Z44:[7,11,1,4,8,0]' at measures 67-68 and 70-71, '6-Z19:[9,3,6,2,10,7]' at measure 69, and '8-14:[5,7,11,9,2,4,6,10]' at measure 70. Vertical lines connect these annotations to specific chordal textures in the woodwind and string sections.

Exemplo III-44. Análise harmónica, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [70-72], continuação.

Handwritten musical score for the Tenth Symphony by Zhu Jian-Er, showing harmonic analysis. The score is written on multiple staves, including woodwinds (Flute, Clarinet, Bassoon, Oboe, Cor Anglais, Trombone, Trumpet, Percussion), strings (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso), and voice parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The analysis includes fingerings and chord symbols for various instruments:

- 9-3:** [11,1,3,7,10,0,2,4,6]
- 7-33:** [0,4,8,10,7,2,6]
- 8-14:** [11,10,8,5,4,3,1,0]
- 4-21:** [9,1,11,3]
- 5-33:** [10,0,4,2,6]
- 6-35:** [8,0,4,10,2,6]
- 8-14:** [11,10,8,5,4,3,1,0]
- 5-33:** [11,1,3,8,7]
- 6-35:** [9,11,1,3,5,7]

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The analysis is presented in a clear, organized manner, with each chord symbol and fingering list corresponding to a specific instrument or group of instruments.

Exemplo III-44. Análise harmónica, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc.[70-72], fim

Relativamente às secções-solo do canto recitado e de *Gu Qin*, verificamos que a textura orquestral desempenha, sobretudo, a função de acompanhamento. Sublinhando o carácter modal das configurações melódicas do canto e de *Gu Qin*, a composição orquestral revela uma textura harmónica da sobreposição ou da justaposição de vários modos, tanto pentatónicos como diatónicos. Encontramos, por exemplo, uma combinação dos modos pentatónicos de *Dó Gong* e *Mib Gong*, apresentada pelos dois acordes sobrepostos e sustentados, nos naipes de cordas, logo na entrada da primeira recitação do poema (compassos 33-35) (exemplo III-45). Estes acordes são identificados pelo conjunto 4-23, o tetracorde que estrutura a série. Ainda na mesma sobreposição dos tetracordes, verificamos a presença do modo diatónico *Mib*, visto que, com a repetição da nota *Dó*, os tetracordes podem ser analisados como um único acorde diatónico, identificado pelo conjunto 7-35. Esta integração do modo pentatónico no de diatónico expõe, também, na junção da linha vocal com a execução de oboé, trompete, vibrafone e violino (compassos 35-39) (exemplo III-45). Encontramos, nessa junção, a tríade principal do modo pentatónico *Dó Gong*, ordenado pelas notas *Lá*, *Dó* e *Sol*. Entre estas, as notas *Lá* e *Dó* permanecem na voz e a nota *Sol* aparece nos sons de trompete, oboé, vibrafone e violino. No contínuo dessa linha, sobretudo, na sílaba que se refere ao velho pescador, a voz fixa-se na nota *Mib*, a qual é prolongada, igualmente, pelo vibrafone. O surgimento da nota *Mib* não se enquadra no modo pentatónico de *Dó Gong*, no entanto, esta marca a possibilidade da presença do modo diatónico *Mib*. Sendo assim, a ligação entre as notas *Lá*, *Dó*, *Sol* e *Mib*, no tecido horizontal da voz e dos respectivos instrumentos, estrutura um acorde misto, identificado pelo conjunto 4-27, o qual destaca a ligação dos dois modos. Além disso, a textura harmónica de *Gu Qin* e dos naipes de cordas entrelaça-se, baseada nos modos pentatónicos e diatónicos, com o sentido de sublinhar a linha vocal. A respeito disso, encontramos dois modos pentatónicos de *Dó Gong* e *Mi Gong*, nos tecidos vertical e horizontal de *Gu Qin* e nos naipes de violinos e violas. O *Dó Gong* surge, no som harmónico de *Gu Qin* (compasso 33) (exemplo III-45), através das duas quintas justapostas entre *Ré/Lá* e *Dó/Sol*, as quais são identificadas pelo conjunto 4-23. O *Mi Gong* aparece no som harmónico de *Gu Qin* (compasso 37) (exemplo III-45), pelas duas quintas justapostas entre *Mi/Si* e *Dó#/Fá#*, que são, também, identificadas pelo 4-23; simultaneamente, este tetracorde é sublinhado pelas notas *Mi1*, *Fá1*, *Sol2* e *Si2*, produzidas nos violinos e violas, as quais são identificadas pelo conjunto 4-22. A junção destes dois tetracordes enfatiza,

Resumindo, constatamos uma existência dos modos pentatônicos de *Dó Gong*, *Dó# Gong* e *Mib Gong* e do modo diatônico *Mib*, na textura harmônica orquestral desta secção, pelo que a completação dos doze meios-tons é realizada através da sobreposição e da justaposição destes modos.

Handwritten musical score for "Lento - Joke" by John Cage. The score is written on multiple staves, including Treble and Bass Clef staves, and includes various dynamic markings and performance instructions. The title "Lento - Joke" is written in the upper left. The score is marked with "Poco", "a poco", "dim.", "pp", "p", "non vib.", and "ff". The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The score is written in a cursive, handwritten style. The score is marked with "Poco", "a poco", "dim.", "pp", "p", "non vib.", and "ff". The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The score is written in a cursive, handwritten style.

314

Para além dessa completação sucessiva dos doze meios-tons, verificámos, ainda, uma massa sonora criada nos naipes de cordas, que marca a presença condensada da série original. Esta massa sonora aparece no último verso da primeira recitação (compasso 39) (exemplo III-45), onde os três tetracordes 4-23 são divididos e transpostos em terceiras maiores, nos primeiros violinos e nos segundos violinos e violas. A complexidade tímbrica dessa massa torna-se maior a partir do compasso 40 (exemplo III-45), constituída pelo alargamento dos instrumentos de cordas, executando todos no ataque *col legno battuto*, simultaneamente, pela configuração polirrítmica associada ao desfaseamento da entrada de cada grupo e à sobreposição das estruturas rítmicas e melódicas irregulares. Face a esta irregularidade quase aleatória, a sonoridade dessa massa aproxima-se a uma massa ruidosa, no entanto, a sua estrutura harmónica continua homogénea, apresentada pelos tetracordes 4-23. O mesmo tipo de massa sonora aparece, várias vezes, na elaboração da textura orquestral, sobretudo, para acompanhar os elementos solísticos. É de exemplificar, na segunda recitação do poema (compasso 132) (exemplo III-46), que a massa sonora produzida pelos naipes de cordas apresenta as mesmas características harmónicas e rítmicas da última, associando, todavia, um timbre diferente, dividido entre os ataques de *ricochet*, *trilo* e *tremulo*. Da mesma maneira, na interpretação do tema *Três Variação da Flor de Ameixoeira*, pelo solo de *Gu Qin* (compassos 197-209) (exemplo III-47), os naipes de cordas produzem uma massa sonora incorporada à mesma ideia constitutiva das anteriores, distinguindo-se, todavia, pelo uso dos tetracordes 4-27 e 4-23¹⁴¹ e pelo timbre de sons harmónicos. Esta alteração harmónica e tímbrica está envolvida com a textura harmónica e tímbrica da linha de *Gu Qin*, visto que o tema da flor de ameixoeira é citado em cânon de duas vozes, baseadas nos modos de *Dó Gong* e *Mib Gong*. Para além de estabelecer a característica pentatónica da melodia tradicional, esta sobreposição dos dois modos pentatónicos expõe, também, a existência do modo diatónico porque as sete notas abrangidas dos dois modos contêm a mesma relação intervalar do conjunto diatónico 7-35.

É de salientar que a elaboração dessas massas sonoras emerge como as variações da massa sonora inicial da sinfonia, a qual é considerada como um objecto motivico e uma ilustração sonora da natureza. No nosso ponto de vista, envolvendo o quadro poético da obra, a dualidade homogénea/heterogénea da natureza está sempre permanente na ideia constitutiva dessas massas sonoras, porquanto, a homogeneidade das estruturas harmónicas

¹⁴¹ Ambos os tetracordes são incluídos pelo hexacorde 6-33, o qual divide a série original da sinfonia.

são transformadas na heterogeneidade das configurações rítmicas e tímbricas.

The image displays a handwritten musical score for the 10th Symphony by Zhu Jian-Er. The score includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso). The vocal parts feature lyrics in Chinese and Portuguese. The instrumental parts are marked with 'ad lib' and 'Senza Misura'. The score is annotated with harmonic analysis, showing the 4-23 scale and various intervals for each part.

Handwritten musical score for the 10th Symphony by Zhu Jian-Er. The score includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and instrumental parts (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabasso). The vocal parts feature lyrics in Chinese and Portuguese. The instrumental parts are marked with 'ad lib' and 'Senza Misura'. The score is annotated with harmonic analysis, showing the 4-23 scale and various intervals for each part.

4-23:[8,1,6,11]
 4-23:[10,5,3,8]
 4-23:[4,9,2,7]
 4-23:[2,7,0,5]
 4-23:[7,0,2,5]
 4-23:[3,10,5,0]
 4-23:[4,9,11,2]
 4-23:[8,1,3,10]
 4-23:[11,4,9,6,]

Exemplo III-46. Análise harmónica, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [132]

Handwritten musical score for the Tenth Symphony, measures 197-205. The score includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello I, Violoncello II, and Contrabass. It features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations include measure numbers (197, 198, 199, 204), tempo markings (J=54), and specific harmonic analysis brackets like 5-35:[0,7,4,3,9] and 4-27:[9,4,1,7].

Exemplo III-47. Análise harmônica, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [197-205] continuação

320

A partir do compasso 165 (exemplo III-48), o desenvolvimento musical da sinfonia começa a alcançar o seu clímax, nos níveis harmônicos, rítmicos, tímbricos e dinâmicos. Esta culminação é demonstrada através da estratificação de três camadas distintas dos níveis harmônicos, rítmicos e tímbricos e produzidas pela sonoridade fortíssima da orquestra *tutti*. A respeito dessa textura complexa, verificámos um planeamento de duas camadas flutuantes com sons deslizantes, nos naipes de sopros de madeira e nos naipes de cordas, as quais produzem um espaço sonoro móvel que enlaça os pontos extremamente grave e agudo do registo orquestral. Paralelamente, esta flutuação tímbrica é também colorida pelos sons *glissandos* de piano, xilofone e tímpano e pelos sons *trémulos* de tomtom e maraca. No centro desse espaço sonoro, os três instrumentos de metal produzem um cânon de três vozes que se baseiam nas alturas fixas bem marcantes e com um timbre brilhante e explosivo. Associando a complexidade dessa textura tímbrica, encontramos, ainda, a sobreposição de três texturas harmónicas. Analisando cada uma, verificamos que a textura harmónica dos naipes de sopros de madeira apresenta uma combinação de duas áreas harmónicas, produzidas em seis grupos, nos quais o tecido vertical é construído pela sobreposição das tríades 3-12 e o tecido horizontal é construído pelas escalas cromáticas ascendente e descendente. Comparando com esta última, notamos que a textura harmónica apresentada pelos naipes de cordas demonstra um aspecto ainda mais complexo. Porquanto, a divisão dos naipes em dez grupos e a criação dos desfasamentos de entrada entre cada grupo fazem com que a harmonia do tecido vertical seja irreconhecível, contudo, a presença da quinta perfeita está saliente em toda a textura. Simultaneamente, no tecido horizontal, a repetição sequencial das quintas perfeitas fornece a possibilidade de reconhecer vários conjuntos que são incluídos nas áreas harmónicas pentatónicas e diatónicas. Relativamente a isso, encontramos os tetracordes 4-23, nos naipes de contrabaixos e violoncelos, os petacordes 5-35, nos naipes de segundos violinos e violas, e os hexacordes 6-32, nos naipes de primeiros violinos. No entanto, com a textura tímbrica baseada nos gestos de *glissandos* muito rápidos e amplos, juntamente com a complexidade rítmica, esta camada sonora torna-se, no espaço auditivo, uma massa complexa de qualidade ruidosa. No tocante à textura polifónica, em cânone de três vozes, executada pelos instrumentos de metais, verificamos que a estruturação harmónica se baseia, sobretudo, na área pentatónica, representada pelos conjuntos de 5-35 e 4-22. Em vista disso, a voz proposta é executada pelo trombone, no modo de *Fá Gong*, e as vozes repostas são

executadas pelo trompete, no modo de *Lá Gong*, e pela trompa, no modo de *Réb Gong*¹⁴². Esta sobreposição dos modos pentatônicos com a transposição de terceiras maiores ascendentes produz uma forte tensão cromática que transforma a característica límpida e serena da melodia tradicional numa configuração antagônica. A mesma tensão continua ainda mais a partir do compasso 175 (exemplo III-48), onde as vozes canônicas sucessivamente se modulam para os modos pentatônicos de *Dó Gong*, *Mi Gong* e *Lá Gong*¹⁴³. Nos compassos entre 182 e 183 (exemplo III-48), as três vozes fixam-se no conjunto 6-20. Este conjunto enuncia o fim do cânon e a mudança da textura harmônica, nomeadamente, da área pentatônica para uma área mais heterogênea da combinação entre os acordes dos tons inteiros e os de diatônica. Esta combinação surge no compasso 186 (exemplo III-48), onde as duas camadas flutuantes, executadas nos sopros de madeira e nas cordas, se juntam com as três vozes dos sopros de metal, elaborando uma textura homofônica, baseada na agregação das tríades 3-11 e 3-12. É nesta agregação que a intensidade orquestral alcança a dinâmica *fff* e marca o ponto culminante do clímax. Paralelamente, este também é um ponto de partida para uma textura subtil e transparente, porquanto, a ressonância da agregação das tríades é prolongada pelos naipes de cordas, em dinâmica *ppp* e com surdina. Por cima dessa massa sonora sustentada, o solo de *Gu Qin* inicia uma linha ascendente, nos sons harmônicos, que eleva os sentidos auditivo e emocional dos ouvintes para um estado oposto do anterior, onde o timbre harmônico de *Gu Qin* devolve a característica serena e genuína ao tema da flor de ameixoeira.

¹⁴² Os três modos pentatônicos são representados pelos pentacordes 5-35, circunscritos em quadros rectangulares, no exemplo III-47.

¹⁴³ Estas modulações são representadas pelos tetracordes 4-22, circunscritos em quadros rectangulares, no exemplo III-47.

[illegible]

Exemplo III-48. Análise harmónica, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [165-190],
continuação

Handwritten musical score for the 10th Symphony, measures 171-176. The score includes staves for Piccolo, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Contrabassoon, Cor Anglais, Horns, Trumpets, Trombones, Timpani, Percussion, Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Measures 171-176 are marked with handwritten numbers. Measure 171 is boxed and labeled '20'. Measure 175 is boxed and labeled '21'. The score features complex harmonic textures with many accidentals and dynamic markings like 'mf', 'f', 'mp', and 'p'. There are also performance instructions like 'Sra. Ped.' and 'Sra. Ped.'.

Exemplo III-48. Análise harmónica, Zhu Jian Er, Décima Sinfonia, cc.[165-190]
continuação

Handwritten musical score for Example III-48, showing measures 177 through 182. The score is written for a large orchestra, including woodwinds, brass, percussion, and strings. The notation is in staff notation with various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings.

Measures 177, 178, 179, 180, 181, and 182 are indicated at the top of the page. The score is divided into systems, with measures 177-182 spanning across them.

Key instruments and parts visible include:

- Flute (Fl.)
- Oboe (Ob.)
- Clarinet (Cl.)
- Bassoon (Fag.)
- Cor Anglais (A cor.)
- Trumpet (Tr.)
- Trombone (Tromb.)
- Tuba
- Timpani (Timp.)
- Percussion (Perc.)
- Violin I (VI. I)
- Violin II (VI. II)
- Viola (Vla.)
- Violoncello (Vcl.)
- Double Bass (Cb.)

Dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano) are present. A specific annotation "4-22:[0,7,4,2]" is written near the Trombone part in measure 181.

Exemplo III-48. Análise harmônica, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc.[165-190] continuação

Handwritten musical score for the 10th Symphony, measures 165-190. The score includes staves for Piccolo, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trumpets, Trombones, Tuba, Timpani, Percussion, Violins I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass. Handwritten annotations in red ink highlight specific harmonic structures: 3-11:[4,7,11], 3-11:[8,0,3], 3-11:[0,4,7], 3-12:[8,0,4], 3-11:[4,8,11], 3-11:[0,4,7], 3-11:[8,0,3], 6-20:[0,3,4,7,8,11], 3-11:[4,11,8], 3-11:[8,0,3], 3-11:[0,4,7], 3-12:[0,8,4], and 3-12:[0,8,4]. The score also features various performance markings such as 'improvvisando', 'Pia: #', 'soft mallet', 'Ragazza', 'div. 3', 'con sord.', 'ppp', and 'div. m.'

Exemplo III-48. Análise harmónica, Zhu Jian-Er, Décima Sinfonia, cc. [165-190], fim

Por meio das análises em cima demonstradas, podemos chegar à conclusão de que, na elaboração dos tecidos harmônicos orquestrais, o uso dos materiais seriais não expõem tarefas de configurar temas principais da sinfonia. No entanto, a sua função revela-se na criação dos diversos encadeamentos acústicos, os quais geram sequências de diferentes planos sonoros em torno dos elementos solísticos, dos grupos instrumentais e da orquestra *tutti*. Na nossa opinião, as texturas orquestrais revelam um aspecto harmônico e tímbrico mais homogêneo enquanto acompanhamento do canto recitado e de *Gu Qin*. Relativamente a isso, constatamos que os elementos solísticos frequentemente actuam sobre as massas sonoras de fundo, produzidas nos naipes de cordas, com as texturas harmônicas homogêneas baseadas na sobreposição das formas modais pentatônicas ou diatônicas. Verificamos, ainda, que a consistência harmônica e tímbrica entre essas massas sonoras e as sonoridades solísticas estabelece também a homogeneidade das texturas. Por outro lado, nas secções dos grupos instrumentais e da orquestra *tutti*, as texturas já se compõem na sobreposição ou justaposição das camadas heterogêneas, as quais revelam configurações divergentes, aos níveis harmônicos e tímbricos. É de salientar que tanto as massas sonoras sustentadas nas cordas para acompanhar os elementos solísticos, como as camadas sobrepostas dos grupos instrumentais podem causar impressões auditivas de grande dissonância que se assemelham aos efeitos ruidosos. No entanto, essa impressão é desmentida pela inspecção mais próxima das detalhadas harmônicas, porquanto, muitas destas texturas complexas são construídas com base nas derivações modais, tais como a estrutura da série nos demonstrou.

3.2. A organização do tempo

No panorama da organização do tempo, os módulos morfológicos métricos e rítmicos são entrelaçados, balanceando na dialética dos dois contrários, nomeadamente a regularidade/irregularidade e a flexibilidade/controle. Baseada nessa relação dialética, a estruturação temporal da sinfonia configura texturas rítmicas complexas, que contêm a sobreposição de vários estratos métricos e rítmicos, organizadas pelas técnicas polirrítmicas e polimétricas. Além disso, a mudança frequente de compassos e o tempo *Sensa Misura* são as técnicas igualmente utilizadas na estruturação temporal da obra.

Relativamente à questão da organização métrica, constatamos que existe uma ligação

próxima entre o planeamento de agrupamentos instrumentais e a composição de diferentes módulos métricos. São encontrados, nessa forma, quatro módulos métricos divergentes, durante a sinfonia, nos quais verificámos que a textura da orquestra *tutti* está quase sempre associada ao compasso fixo de 4/4, enquanto as texturas dos solos do canto recitado e de *Gu Qin* já possuem aspectos métricos flexíveis.

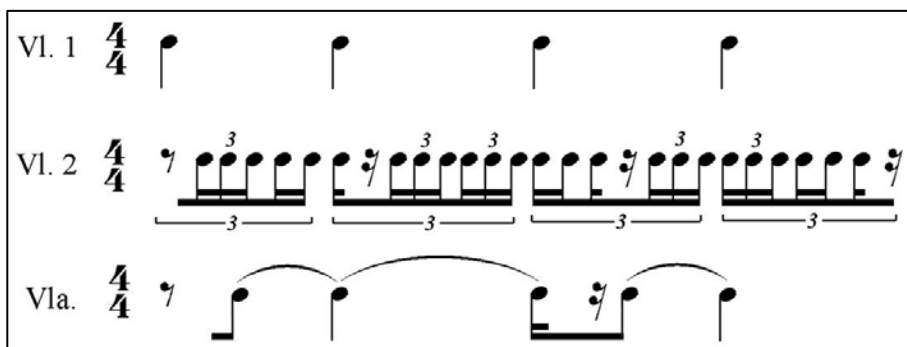
No caso das secções dos cantos recitados, a linha vocal segue uma propriedade métrica que é determinada, por um lado, pela métrica preestabelecida do texto poético e, por outro, pelos três diferentes estados emocionais que o compositor pretende possuir nas três interpretações do texto poético, através da compreensão do cantor, em momentos de performance. Por consequência, na maior parte das recitações do poema, está indicado um tempo *Senza Misura*, no entanto, esse tempo, aparentemente sem medida e de aspecto improvisado, é controlado pelos sinais do maestro, sendo-lhe, na sua vez, indicada uma duração certa, em segundos, para definir a entrada de cada naipe instrumental, nos encadeamentos entre as frases vocais e os “comentários” instrumentais. Para acompanhar a linha melódica móvel do canto recitado, o compositor compõe, ainda, um tipo da massa sonora, nos naipes de cordas. Sendo um plano sonoro de fundo, essa massa dá-nos uma sensação estática, apresentada pela sucessão indistinguível dos tempos fortes e fracos, ou seja, a natureza métrica é neutra. Todavia, a microestrutura, dentro desse tipo de massa sonora, revela uma complexidade rítmica, onde se verificam vários estratos sobrepostos de diferentes fracções rítmicas regulares, as quais são combinadas, simultaneamente, pelos tempos de entradas não sincronizados.

Diferenciado no aspecto espontâneo da métrica do canto recitado, o módulo métrico das secções do solo de *Gu Qin* baseia-se, sobretudo, na mudança frequente de compassos. Esta modificação constante do tempo métrico está associada à compreensão estética e técnica da interpretação de *Gu Qin*, visto que a variedade tímbrica do instrumento é tão explorada na configuração das linhas melódicas que se torna a divisão métrica como um processo da continuidade temporal fluida e mutável, o que exige modulações frequentes a partir de uma unidade métrica para a outra.

Para além desses módulos métricos, existe uma outra estruturação métrica que abrange, simultaneamente, dois espaços/temporais. Encontramos, neste caso, dois tempos musicais sobrepostos, em que um se baseia no andamento *Allegretto* de $\text{♩} = 126$, que é interpretado pelos naipes de cordas com quatro estratos rítmicos sobrepostos na base da

subdivisão regular e irregular do tempo. A repetição dessa estrutura polirrítmica contém uma métrica que só se sente no tempo forte (indicado na partitura pelo compasso de 1/4), o que fornece um campo livre para a integração de um outro espaço/temporal. Este segundo tempo métrico é interpretado na pulsação individual de *Gu Qin*, que adota um andamento mais lento de $\text{♩} = 88$, e baseado numa mudança constante de compassos. Em prol da sintonização dos dois espaços/temporais, são determinadas duas figuras rítmicas fixas, atribuídas nos inícios e nos finais de cada frase. Por um lado, o instrumento tradicional de percussão *Ban Gu* 板鼓 marca o começo de cada frase coligada com os naipes de cordas. Este agrupamento instrumental executa uma figura rítmica curta com a característica pontuada e sincopada, por outro, o solo de *Gu Qin* expõe as suas deixas, marcando a figura rítmica de tercina. Salientamos que esse tipo de sobreposição de dois espaços/temporais, com o destaque na divergência dos andamentos, já era usado nas interpretações das óperas tradicionais chinesas, designado *Yao Ban* 搖版, onde o conjunto de percussão interpretava tempos e ritmos rápidos, baseando-se só no tempo forte, enquanto a personagem expressa um lirismo apoiado pelo tempo flexível, a que, muitas vezes, é associada uma emoção complexa de transformações psicológicas.

Entrelaçada com os quatro módulos métricos, a estruturação rítmica da sinfonia configura múltiplas concatenações de durações, estruturadas tanto na sucessão linear como no seu aspecto estratificado. Activando uma sensação auditiva mais complexa, as configurações rítmicas muitas vezes apresentam tempos divergentes relativamente ao enquadramento regular do tempo métrico em que se inserem. É de salientar que, no início da sinfonia, a métrica fixa de 4/4 é dissimulada pela configuração de três estratos rítmicos sobrepostos, em que existem três diferentes cores tímbricas a executar três elementos rítmicos divergentes, nomeadamente em semínimas, tercinas em semicolcheias e semínimas pontuadas. Estes ritmos intervêm desfasadamente, contudo, em posições muito próximas que são marcadas pelos curtos intervalos de tempo. Paralelamente à estruturação sobreposta, esses três estratos criam linhas contrapontuais entre eles, construindo um tecido horizontal complexo, em que os fins de cada estrato calham nas diferentes sucessões do tempo métrico, que produz uma massa sonora com o efeito de um fluxo contínuo (exemplo III-49).



Exemplo III-49. Estruturação rítmica da massa sonora, no início da Décima Sinfonia

Para além dessa dissimulação do tempo métrico, verificamos que a sucessão dos tempos fortes e fracos do compasso 4/4 é ignorada pelos planeamentos das entradas dos diferentes naipes instrumentais, as quais marcam os tempos de entrada baseados nos números ímpares ou não inteiros, o que causa o surgimento de variados acentos fortes que modificam a sequência do tempo métrico preestabelecido (compassos 10-22) (exemplo III-41 e III-42). Paralelamente a esses tempos de entradas irregulares, encontramos, também, uma culminação do nível rítmico e harmónico, baseada no planeamento de execuções alternadas entre os instrumentos de sopros. Nesta sequência, verificámos que, enquanto a textura harmónica dessas vozes instrumentais se move a partir das tríades que são auditivamente menos tensas (3-7 e 3-9) para as tríades que são mais tensas, pela acentuação da segunda menor e da quarta aumentada (3-4, 3-5, 3-1 e 3-2), a textura rítmica move-se, paralelamente, para um aspecto mais agitado. A respeito deste último, as durações dos acordes executados nos instrumentos e as durações das pausas entre as alternâncias dos instrumentos são encurtadas conforme a intensificação da textura harmónica, o que conduz a uma aceleração rítmica que leva a culminar com a sobreposição de todos os estratos rítmicos e harmónicos (compassos 6-15) (exemplo III-42).

Comparando com a integração irregular e assimétrica dos padrões rítmicos no enquadramento do tempo métrico fixo, o movimento rítmico, no tempo métrico *Senza Misura*, revela um carácter diferente, o qual adopta a natureza métrica aparentemente sem medida. Para possuir essa qualidade auditivamente aleatória e improvisada, o compositor escolheu apenas um pequeno grupo instrumental e o instrumento *Gu Qin*, no acompanhamento das linhas do canto recitado. Na configuração das durações, os ritmos

relativos e os gestos gráficos são aplicados nas linhas vocais e instrumentais juntamente com os ritmos fixos. O uso desses ritmos relativos e gestos gráficos fornece uma maior liberdade para a expressão de nuances tímbricas, porquanto esta variedade tímbrica é vitalizadora da interpretação do canto recitado e de *Gu Qin*. No sentido de sublinhar as linhas solísticas sem prejudicar a apresentação espontânea do nível tímbrico/rítmico, o compositor estruturou, ainda, um tipo de massa sonora de fundo, o qual divide os naipes de cordas em cinco blocos sonoros sobrepostos. Entre esses blocos existem nove estratos rítmicos que estão constituídos a partir da combinação entre o timbre mais agudo com a figura rítmica rápida de quatro semicolcheias para o timbre mais grave com a figura rítmica mais lenta de tercinas em colcheias. Paralelamente a essa combinação tímbrica/rítmica, os estratos rítmicos são executados em *ostinatos* e em tempos não sintonizados. Essa desordenação das entradas dos estratos rítmicos causa um efeito ruidoso, contudo, se olharmos para a textura harmônica, encontramos um aspecto homogêneo, porquanto, todos os estratos estão baseados nos tetracordes de 4-23, tal como analisámos no ponto anterior deste capítulo (exemplo III-50).

The image displays five staves of musical notation, each representing a different section of a string ensemble. The staves are labeled on the left as VI. 1, VI. 2, Vla., Vc., and Cb. Each staff contains two measures of music. VI. 1 and VI. 2 consist of eighth notes. Vla. and Vc. feature eighth notes with a '3' above them, indicating a triplet. Cb. also features eighth notes with a '3' below them, indicating a triplet. The notation is in a simplified, schematic style, focusing on the rhythmic and melodic structure rather than specific pitch values.

Exemplo III-50. Estruturação rítmica da massa sonora de fundo na Décima Sinfonia

A par dessa massa sonora de fundo, o compositor criou, ainda, um outro tipo de massa sonora, no momento em que a complexidade emocional da personagem se manifesta no seu ponto mais intensificado, perante o contexto agitado do mundo exterior. Este ângulo dramático é revelado na sobreposição das duas texturas sonoras em espaços/temporais divergentes. Por um lado, surge a interpretação livre e quase recitativa de *Gu Qin*, que se baseia num andamento relativamente lento e com mudança frequente de compassos, por outro, subsiste uma massa sonora executada nos naipes de corda, que se associa a um andamento rápido, o que só sucede no tempo forte. O efeito agitado dessa massa sonora é revelado não só pela rapidez do andamento, mas também pelo contraponto entre as figuras rítmicas regulares e sincopadas, as quais estão agrupadas dentro dos estratos sonoros. Relativamente à sua estruturação, verificámos que os naipes de cordas estão divididos em cinco estratos rítmicos regulares e irregulares, em que os primeiros violinos e violas executam o ritmo sincopado em colcheias com ligaduras, enquanto os restantes naipes produzem ritmos regulares entre semicolcheias, colcheias e semínimas. Todos os estratos mantêm o seu ritmo em *ostinato* e no compasso fixo de 1/4, o que garante uma sensação de movimento dentro do tempo métrico estático (exemplo III-51).

The image displays a musical score for five string instruments: Violin I (VI. I), Violin II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). All staves are in 1/4 time. The Violin I and Viola parts feature a syncopated eighth-note pattern with ties, creating a staggered effect. The Violin II part plays a continuous eighth-note pattern. The Violoncello and Contrabasso parts play a continuous dotted half-note pattern, which is equivalent to a half-note in 1/4 time.

Exemplo III-51. Estruturação rítmica da massa sonora na métrica *Yao Ban* da Décima Sinfonia

Para além dos exemplos acima referidos, o aspecto da flexibilidade/controlo é também verificado na sobreposição entre as figuras rítmicas fixas e os ritmos desordenados, tipo da

estruturação rítmica que já era usual nas óperas tradicionais, em momentos dramáticos de agitação e de tortura, designado *Luan Chui* 乱锤. Salientamos que no momento final do clímax da sinfonia (compassos 186-188), existe uma estrutura rítmica que contém dois estratos sobrepostos, em que um executa o padrão rítmico fixo da colcheia com semínimas em tercinas, nos naipes de sopros de metais e nos instrumentos percussivos de tímpano e de pratos, enquanto o outro executa, em simultâneo, os ritmos improvisados e desordenados, no instrumento percussivo de Tom-toms. Esta liberdade rítmica é controlada verticalmente pelos ritmos e métricos bem definidos. (exemplo III-52).

Cor. $\frac{4}{4}$ [Triplet of eighth notes] [Triplet of eighth notes]

Tr. $\frac{4}{4}$ [Triplet of eighth notes] [Triplet of eighth notes]

Trb. $\frac{4}{4}$ [Triplet of eighth notes] [Triplet of eighth notes]

Tuba $\frac{4}{4}$ [Triplet of eighth notes] [Triplet of eighth notes]

Timp. $\frac{4}{4}$ [Triplet of eighth notes] [Triplet of eighth notes]

Tam-tam $\frac{4}{4}$ improvisando [Series of dots]

Piatti $\frac{4}{4}$ [Triplet of eighth notes] [Triplet of eighth notes]

Exemplo III-52. A estrutura rítmica na métrica *Luan Chui* da Décima Sinfonia

Resumindo os módulos morfológicos métricos e rítmicos acima analisados, entendemos que, na organização do tempo, o compositor não só abraçou as estéticas e técnicas contemporâneas, mas também procurou a sua interacção com as práticas rítmicas e métricas da música tradicional chinesa. Nesse ponto de vista, encontramos, na sinfonia, várias estruturas rítmicas baseadas nas concepções métricas e rítmicas conservadas das

óperas tradicionais chinesas. É de exemplificar que, na estruturação da massa sonora de fundo para acompanhar as linhas solísticas do canto recitado e de *Gu Qin*, Zhu empregou a concepção da execução em conjunto dos instrumentos de percussão das óperas tradicionais e revezou-a para os instrumentos de cordas, destacando, assim, as características rítmicas e tímbricas heterogêneas da natureza percussiva e, simultaneamente, reduzindo a dependência das modulações harmônicas. Da mesma forma, as concepções tradicionais de *Yao Ban* e de *Luan Chui* estão também utilizadas nas estruturações métricas e rítmicas da sinfonia, lançando, assim, as suas características dramáticas, nos momentos emocionais mais complexos da música.

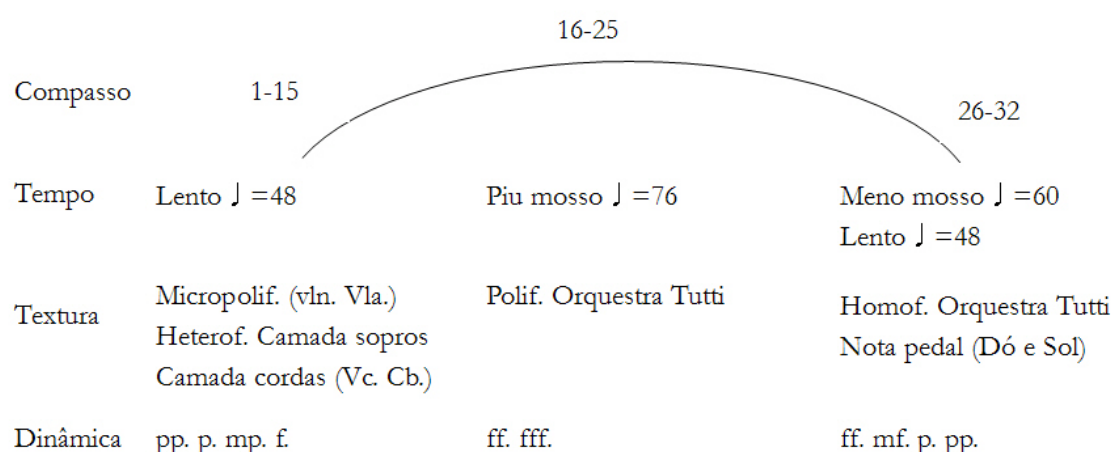
3.3. A forma

Recordamos que a linguagem composicional da Décima Sinfonia possui um ângulo técnico e estético que justapõe e incorpora dois conhecimentos musicais diferentes, nomeadamente do ponto de vista temporal entre o tradicional e o contemporâneo e do ponto de vista geográfico entre a China, em particular, e o Ocidente, em geral. Os aspectos da incorporação dos diferentes sistemas musicais e princípios estéticos já foram revelados nos estudos anteriores deste capítulo, nomeadamente sobre a integração e a interação da recitação do poema *Tang* e do timbre singular de *Gu Qin*, na sonoridade sinfônica da orquestra ocidental, e a respeito da organização dos materiais que edificam toda a obra, nomeadamente a estruturação harmônica, métrica e rítmica. Do mesmo modo, essa incorporação dos dois recursos musicais está igualmente revelada no pensamento da estruturação da forma global da sinfonia.

Verificámos que a forma da sinfonia está definida num aspecto transcendente, em que as formas sinfônicas das várias épocas estilísticas ocidentais foram articuladas pelo compositor, no sentido de construir o seu entendimento *a priori* sobre a forma global da música. Assim, a sinfonia é composta num único andamento contínuo, onde um ciclo de movimentos está interligado, baseado nas suas próprias características de desenvolvimento de materiais musicais. A ligação entre esses movimentos é criada pelas três interpretações da semântica musical do mesmo texto poético, nos três diferentes registos e timbres vocais do mesmo cantor. Baseando-se nessa repetição textual, as transformações tímbricas e rítmicas navegam nas linhas solísticas do canto recitado e de *Gu Qin*, demonstrando, por

um lado, o acréscimo de novos materiais e as suas variações e derivações e, por outro, explorando as imaginações sonoras que encadeiam as diferentes elaborações dos tecidos orquestrais. Essa forma de repetição e de variação deixa-nos uma impressão auditiva assimilada à forma de sonata, onde os contrastes dos materiais são expostos, desenvolvidos e unificados a partir das repetições do texto poético, expandindo as suas variações tímbricas/dinâmicas e rítmicas/dinâmicas para os solos de *Gu Qin*, onde se encontram as maiores modulações nas texturas orquestrais. É também sobre essas texturas orquestrais mais complexas que o desenvolvimento musical estrutura as cadências entre os movimentos, justapondo os pontos culminantes com as suas decadências. Assim, ouvimos as duas qualidades das texturas contrastantes, nomeadamente, entre acordes agregados e quintas perfeitas ou timbres harmónicos, entre agitações rítmicas e funções do pedal, entre registos agudos e registos graves e entre texturas espessas com intensidades *fortes* e texturas leves com intensidades *pianos*.

É preciso notar, no entanto, que a sinfonia contém, ainda, um movimento da orquestra *tutti* antes do surgimento da primeira recitação do poema (trata-se do ponto de vista temático), o qual revela uma natureza estrutural bastante independente, que, no nosso entender, não se enquadra totalmente na definição de uma parte introdutiva antes da exposição da forma sonata. Este movimento divide-se, dentro de si, em três pequenas secções construídas em forma de arco, nomeadamente nos desenvolvimentos harmónicos, rítmicos, dinâmica, e de espessamento de texturas (exemplo III-53).

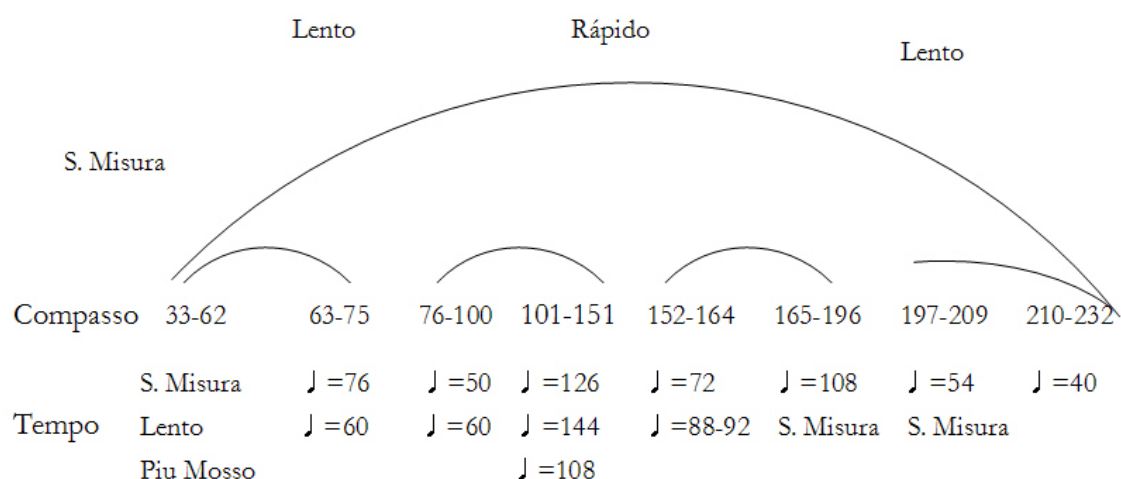


Exemplo III-53. A estrutura do movimento introdutivo da Décima Sinfonia

Considerando a divisão do movimento em três subsecções, designadamente, A (x+y+z), podemos encontrar, então, as variações dessas subsecções como desenvolvimentos orquestrais no meio dos outros movimentos da sinfonia. É de referir que, entre os compassos 63 e 75, os materiais do movimento A voltam a expor após as primeiras secções solos do canto recitado e de *Gu Qin*, apresentando-se, contudo, como as variações das subsecções y+z. Esta reaparição e variação dos materiais do movimento A são igualmente notadas pelo surgimento da subsecção z2, na ligação dos dois movimentos entre o lento e o rápido, nos compassos 91-100, e entre o segundo solo de *Gu Qin* e o segundo canto recitado, nos compassos 127-131. É de destacar que, no final da sinfonia, encontramos, ainda, a reexposição da subsecção x do movimento A, cujo reaparecimento cria uma *coda* no fecho da sinfonia, reunindo-se com a recitação das últimas três palavras do poema e o timbre do som harmónico de *Gu Qin*. Nesse retorno e união, acentua-se a ideia filosófica de nascer e de morrer na natureza, no conteúdo ilustrativo da sinfonia. Do nosso ponto de vista, a estruturação do movimento A e o planeamento recíproco sobre os seus materiais, durante o percurso de toda a música, tornam a forma da sonata uma estrutura enfraquecida, na forma global da sinfonia. Essa indeterminação do enquadramento formal abre um caminho para integrar diferentes ideias, que, por sua vez, contém mais flexibilidade na organização do desenvolvimento e da reciprocidade dos materiais musicais.

A par da ideia transformadora sobre a forma de sinfonia, a estrutura da Décima Sinfonia demonstra-nos, também, uma inclinação para adoptar o pensamento estrutural da forma musical chinesa antiga da dinastia *Tang*, designada *Han Tang Da Qu* 汉唐大曲, a qual combinava interpretações de canto, dança e instrumentos para a elaboração de um ciclo de movimentos em grande escala. Segundo a definição do dicionário musical *Zhong Guo Yin Yue Ci Dian* 中国音乐辞典 (Miao, Jie, Guo 1984:67), a forma desse ciclo de movimentos baseia-se na estrutura de três secções, designadas *San Xu* 散序, *Zhong Xu* 中序 e *Po* 破. De acordo com a descrição do mesmo dicionário, o tempo métrico de *San Xu* é medido sem fixações e baseado em ritmos relativamente flexíveis e os instrumentos são executados em solo, em alternância ou em grupos (Ibid. 333). No caso de *Zhong Xu*, o tempo métrico torna-se fixo, sendo apresentado num andamento lento e rico em melodias líricas. Enquanto essa secção começa a ter ritmos de dança, o andamento move gradualmente para um tempo mais rápido que se penetra na secção *Po* (Ibid. 509). Esta última secção contém o andamento rápido e agitado que se associa com as maiores

complexidades rítmicas e de texturas tímbricas variadas, as quais são apresentadas, sobretudo, nas sonoridades dos instrumentos percussivos (Ibid 297). Em geral, após a secção *Po*, a música continua em tempo desacelerado que termina num tempo lento. Sendo assim, a estrutura temporal da forma *Han Tang Da Qu* é constituída em *Sensa Misura* – lento – rápido – lento. Podemos encontrar esta sequência no pensamento da estruturação métrica da sinfonia, tanto nos planeamentos locais, como no planeamento global, ou seja, existe um arco geral que é apresentado pela sequência do tempo *Sensa Misura* – lento – rápido – lento, e, no seu movimento intrínseco, existem, paralelamente, várias linhas onduladas que seguem o mesmo princípio do pensamento temporal, exceptuando o final da música entre os compassos 197-232, onde a linha da velocidade está só em direcção descendente (exemplo III-54).



Exemplo III-54. O princípio do pensamento temporal de *Han Dang Da Qu* nas estruturas local e global da Décima Sinfonia

Consideramos que a existência das duas formas, tanto a de sinfonia como a de *Han Tang Da Qu*, revela um princípio geral na organização formal da Décima Sinfonia. Tal como as análises acima elaboradas, os traços das duas formas fixas foram suavizados na repetição, na variação e na renovação dos materiais musicais. Esta reciprocidade dos materiais fornece uma continuidade coerente das diversas secções que se expõem, justapondo as diferentes texturas harmónicas, tímbricas, rítmicas e configurações melódicas. Relativamente a isso, consideramos que esta alternância das texturas está ligada

da seguinte forma: A (x y z) + B + C + A1 (y1 z1) + D + A2 (z2) + E + A3 (y2) + B1 + E1 + F + F1 + B2 + A4 (x). Concretamente falando, A e as A alíneas representam os materiais do movimento introdutivo, no início da sinfonia, que, sendo uma sonoridade unicamente orquestral, aparece várias vezes nas ligações entre as secções do canto recitado e de *Gu Qin*. Relativamente a B e as B alíneas, estas secções representam os solos do canto recitado, que interpretam o mesmo texto poético, variando, contudo, os registos tímbricos e as configurações melódicas e rítmicas. Em paralelo, estas variações dos materiais despertam as transformações emocionais das recitações, que, por sua vez, exigem uma maior expressividade de nível dinâmico, na interpretação dos mais pequenos nuances em momentos de performance. Em relação a C, D, E e a E alínea, estas secções representam os materiais dos solos de *Gu Qin*, onde, para além das variedades tímbricas, rítmicas e dinâmicas que *Gu Qin* explora junto aos grupos instrumentais, estas partes conduzem também à agitação temporal, tanto do ponto de vista métrico como psicológico, fornecendo, assim, uma ponte entre as texturas dos cantos recitados e as da orquestra *tutti*. Quanto a F e a F alínea, estas duas secções são justapostas pela citação do tema de *Três Variações da Flor de Ameixoeira*, no entanto, são confrontadas pelas texturas totalmente opostas. A primeira citação do tema é apresentada pela textura complexa da orquestra *Tutti* que eleva o desenvolvimento dos materiais musicais para o ponto de clímax, nomeadamente aos níveis harmónico, tímbrico, rítmico e dinâmico. Ao contrário da culminação da secção F, a secção da F alínea representa o mesmo tema numa textura transparente, no tempo lento $\text{♩} = 54$, que se baseia somente nos sons harmónicos de *Gu Qin*, sublinhando uma massa sonora de fundo, produzida, também, nos sons harmónicos dos naipes de cordas.

Na tentativa de expor uma maneira sintetizada das análises relativas à forma da sinfonia, elaborámos um quadro em que se reúne as três estruturas globais que consideramos como os planos visíveis, na organização estrutural da sinfonia (quadro III-13).

Quadro III-13. Forma estrutural da Décima Sinfonia

Divisão de Movimentos	Movimento Introdutivo	1º Movimento (exposição)				2º Movimento (desenvolvimento)			3º Movimento (reexposição + coda)		
Compasso	1-32	33-41	42-62	63-75	76-100	101-131	132-151	152-164 165-195	196-209	210-218	219-232
Tempo	$\text{♩} = 48-76-60$	Senza Misura	Lento	$\text{♩} = 76$	$\text{♩} = 50$	YaoBan $\text{♩} = 126$ $\text{♩} = 88$	Senza Misura $\text{♩} = 108$	$\text{♩} = 72-88-92$ $\text{♩} = 108$	Senza Misura $\text{♩} = 54$	Senza Misura $\text{♩} = 40$	$\text{♩} = 40$
Planeamento Instrumental e vocal	Orquestra	Canto <i>Gn Qin</i> Grupo instr.	<i>Gn Qin</i> Grupo instr.	Orquestra	<i>Gn Qin</i> Grupo instr.	<i>Gn Qin</i> Grupo instr.	Canto <i>Gn Qin</i> Grupo instr.	<i>Gn Qin</i> Orquestra (tema da flor)	<i>Gn Qin</i> Grupo instr. (tema da flor)	Canto <i>Gn Qin</i> Grupo instr.	Orquestra Canto <i>Gn Qin</i>
Alternância de texturas	$A \quad B + C + \frac{A^1}{y^1+z^1} + D + \frac{A^3}{z^2} + E + \frac{A^3}{y^2} + B^1 + \frac{E^1+F}{(\text{climax})} + F^1 + B^2 + \frac{A^4}{x}$										
<i>Han Tang Da Qin</i>	<p>San Xu ————— Zhong Xu ————— Po —————</p> <p>Senza Misura ————— Lento ————— Rápido ————— Lento</p>										

Conclusão

Acreditamos que ao longo deste trabalho conseguimos mostrar a natureza do processo criativo de Zhu Jian-Er, nomeadamente o expresso na sua obra *Décima Sinfonia*, obra chave da produção musical não só do compositor como da música erudita chinesa contemporânea. Através da sua análise, uma análise que apresenta toda a sua riqueza técnica e estilística, bem como a articulação que se manifesta, e urge dizer, entre o contexto sócio-cultural presente actualmente na China, e a vida e obra do compositor, fomos capazes de responder à questão chave desta nossa investigação. Nela perguntávamo-nos como se realizaria o processo de diálogo entre a tradição e a contemporaneidade, na nova música erudita do século XX. Este processo seria analisado, sobretudo, a partir do interior para o exterior, ou seja, através da observação da China relativamente aos outros modos de fazer do Ocidente. Simultaneamente, cumprimos os objectivos de dar a conhecer ao mundo ocidental a nova música erudita chinesa na obra de Zhu Jian-Er, bem como o de ajudar a compreender melhor a natureza evolutiva da música erudita contemporânea chinesa, ponderando o significado da manifestação de novas formas de compatibilidade entre as diferentes culturas musicais.

A descrição dos processos de emergência e emancipação da nova música erudita chinesa ao longo do século XX, apresentada no primeiro capítulo deste nosso trabalho, permitiu-nos o esclarecimento da relação dialógica presente não só no encontro, como na divergência e rearticulação entre as duas culturas musicais. Enquanto isso, no primeiro ponto do capítulo, conseguimos examinar o resultado da relação dialógica presente na sua primeira articulação entre as duas culturas. Nele, apontamos sobretudo para o ambiente sócio-cultural e político emergente, num período embrionário para a nova forma musical chinesa. Neste sentido, constatámos a presença e emancipação de novas atitudes e concepções criativas por parte de diversos compositores chineses. Daí, entendemos que a diferença presente, não só se encontra, como se evidencia, a partir do ponto de contacto entre a música erudita tradicional chinesa e a música erudita ocidental do século XX. É através da construção, e determinação individual, de diversas experimentações dialógicas, que essa diferença converge para uma simultaneidade, o que leva a que a nova música erudita chinesa encontre uma posição nova e própria.

No entanto, no segundo ponto desse capítulo, a descrição da monopolização política e cultural própria ao Regime de Mao Ze Dong, mostra-nos não só o contexto de

obscurantismo político, social e cultural da época, como o agravamento manifesto aquando da Revolução Cultural. Estes factos revelam-se de capital importância na análise que agora efectuámos. Foram relevantes para a estagnação de qualquer tentativa de relação dialógica que se pudesse estabelecer entre a subjectividade criativa e a dinâmica próprias a uma continuidade histórica. A partir daí, entendemos que a progressão duma subjectividade criativa só se realiza num regime político livre e numa sociedade aberta às novas construções ideológicas e culturais. Tanto a monopolização ideológica, como o egocentrismo cultural, são causas para a petrificação da humanidade. Atendamos a este propósito, ao que o filósofo Claude Lévi-Strauss comenta no seu livro *Raça e História*:

“Para progredir, é necessário que os homens colaborem; e no decurso desta colaboração, eles vêem gradualmente identificarem-se os contributos cuja diversidade inicial era precisamente o que tornava a sua colaboração fecunda e necessária. (...) Não deve cair num particularismo cego que tenderia a reservar o privilégio da humanidade a uma raça, a uma cultura ou uma sociedade, mas também nunca esquecer que nenhuma fracção da humanidade dispõe de fórmulas aplicáveis ao conjunto e que uma humanidade confundida num género de vida único é inconcebível, porque seria uma humanidade petrificada.” (1952:95).

Verificamos, felizmente, que desde 1980, que a sociedade chinesa avança gradualmente, fruto de um regime político mais livre, onde proliferam diversas reformas sociais, económicas, ideológicas e tecnológicas.

No discurso do terceiro ponto do primeiro capítulo demonstramos que, através de uma rearticulação confessa entre as duas culturas musicais, rearticulação possível após a abertura da China ao Ocidente, que a música contemporânea erudita chinesa encontrou a estabilidade. Verificamos que cada compositor pôde criar a sua própria linguagem, uma linguagem que evidencia a relação que este estabelece, não só com o meio envolvente, como consigo próprio. Daí, os aspectos que se evidenciam nas diversas linguagens musicais presentes nos diferentes espaços espaço-temporais que se constroem entre tradição e contemporaneidade, a China e o Ocidente, espaços esses que se encontram sincronizados na imaginação criativa de cada músico e compositor. Neste sentido, e por consequente, manifesta-se uma relação diacrítica no diálogo que se presencia, bem como na presença simultânea dessas linguagens onde dificilmente se definiria uma apresentação inequívoca.

No discurso do segundo capítulo constatámos a presença de uma relação dialógica, desta vez, na vida e obra do compositor Zhu Jian-Er. Nela, a sua actividade artística, foi analisada enquanto sincronismo final. Através da pesquisa efectuada em numerosos artigos do compositor, assim como em relevante bibliografia de outros autores, e na entrevista que realizámos com Zhu, conseguimos informação que nos permitiu uma visão mais próxima da realidade da sua vida e obra, do seu imaginário e ideário criativos. Para além da informação agora expressa, aprofundámos no quarto ponto deste capítulo, o estudo de outras obras sinfónicas, obras compostas no período da nova emancipação cultural, emancipação essa, ilustrada pelo *corpus* de obras que compõem o dizer da corrente musical *Xin Chao Yin Yue*. Concluímos com uma análise relativa à maneira como emprega não só o sistema serial enquanto processo de formalização do discurso musical, como à forma como incorpora elementos provenientes não só da tradição folclórica e tradicional chinesas, como de concepções técnicas e estéticas próprias da linguagem musical contemporânea ocidental. Analisámos ainda, de que forma constrói a interacção entre materiais e elementos, não só musicais como extramusicais, nos diferentes espaços espaço-temporais, relativos ao contínuo desenvolvimento individual e criativo do compositor.

A questão da interacção agora proposta foi também aprofundada na análise detalhada da sua Décima Sinfonia, análise descrita ao longo do terceiro capítulo do presente trabalho. Concluímos que o sincretismo que Zhu pretende expressar na sua obra se baseia no conhecimento profundo que possui dos materiais escolhidos. A partir dessa penetração, os diferentes materiais convergem para uma acção criativa. Nesta acção, Zhu é capaz de cultivar as compatibilidades virtuais que se apresentam na natureza heterogénea dos mesmos. Por outro lado, nas criações de Zhu, as técnicas experimentais não surgem na veneração do seu conteúdo puramente técnico e de vanguarda, surgem sempre em associação com uma subtil profundidade espiritual e singularidade semântica. A este respeito, verificámos que, no uso do poema *Rio e Neve* da dinastia *Tang*, o compositor, não só apurou a característica métrica e fonética do poema para cativar a flutuabilidade da intonação musical, que abrange igualmente as modulações em altura e intensidade das alturas sonoras, como estruturou uma

representação musical em torno dos estratos semânticos do texto, incluindo os aspectos mais pitorescos, simbólicos e filosóficos do mesmo.

Por meio dessa sensibilização, e do alargamento das suas significações, a criação musical ganhou uma amplificação no que concerne o seu encanto narrativo e auditivo. Simultaneamente, através do estudo comparativo entre a técnica tradicional de *Yin Chang*, utilizada na Décima Sinfonia de Zhu e a técnica de *spreschstimme*, desenvolvida no repertório vocal e instrumental da nova música erudita ocidental do século XX, nomeadamente *Pierrot Lunaire* de A. Schoenberg, *Le Marteau Sans Maître* de P. Boulez e *Ancient Voices of Children* de G. Crumb, encontramos um ponto de fusão entre o antigo e o novo, o oriental e o ocidental, presentes na nova expressividade musical. Aqui, a grande gama de intonações existentes na linguagem falada, tanto chinesa como ocidental, bem como as diferentes capacidades de emissão vocal, foram reconhecidas pelos novos fazeres artísticos do século XX. Constatámos igualmente que, a relação entre texto e música, voz e instrumento, se estabelece em função de cada ser criador, perante as diferentes maneiras de vivenciar e realizar a criação. No entanto, todas estão baseadas nos textos, tanto pelo sentido mais verdadeiro e pela sua configuração melódica, como pelo seu sentido virtual.

A importância de unir a nova técnica composicional e a semântica musical foi igualmente revelada pelo uso do instrumento tradicional *Gu Qin*. No segundo ponto do terceiro capítulo, presenciámos uma criação habilidosa de novas colorações tímbricas, tanto no solo de *Gu Qin*, como na sonoridade orquestral. Porquanto, mergulhando na afinação, na versatilidade tímbrica e no pormenor do gesto interpretativo do instrumento, o compositor conseguiu criar um arco sonoro de elevado encanto e relevo entre a voz, o *Gu Qin*, e a orquestra sinfónica. Simultaneamente, o entendimento profundo do compositor na relação histórica e poética que se presencia entre o instrumento *Gu Qin* e a literatura antiga leva a que a semântica musical se revista de uma originalidade não só alusiva, como espiritual. Associando originalidade, imagens-símbolo, e a sua transformação em texturas sonoras reveladoras e inusitadas, vem proporcionar uma extraordinária linha condutiva de toda a narração musical.

É através da análise das suas formas de organização do som, do tempo e da forma, no último ponto do terceiro capítulo, que verificámos a forte relação dialógica presente nesta sinfonia. Nesse aspecto, Zhu criou um espaço auditivo amplo, onde as

características sonoras do canto recitado e de *Gu Qin* se integram e interactuam, construindo inauditas metamorfoses texturais; em primeiro lugar, no planeamento da estrutura harmónica; em segundo, no processo de transformação e derivação dos doze meios-tons. Neste fazer, estabeleceu diversas áreas harmónicas aquando da estruturação da série dodecáfónica, nomeadamente áreas harmónicas de natureza não só pentatónica, como diatónica e cromática. Paralelamente, influenciado pelos timbres específicos do canto recitado e de *Gu Qin*, os contornos sonoros destas áreas harmónicas são enriquecidos, associando-se à utilização igualmente de sons de natureza deslizante (glissandos), paralelamente, de sons harmónicos. A utilização de som-ruído também está presente. Na organização do tempo, verificámos que o compositor não só abraçou as técnicas e estéticas contemporâneas no seu processo de formalização, como procurou a interacção com as práticas rítmicas e métricas da música tradicional chinesa. Aí, encontrámos, e na sua Décima Sinfonia, várias estruturações rítmicas baseadas nas concepções métricas e rítmicas retiradas das óperas tradicionais chinesas.

Por fim, na estruturação formal da sinfonia, aferimos a existência de dois planos formais simultâneos: a forma tradicional de sinfonia e a forma de *Han Tang Da Qu*. No entanto, o seu traçado formal revela a repetição, a variação e a renovação dos materiais musicais, o que leva a que a estruturação global da sinfonia se exponha a uma diversidade discursiva manifesta na justaposição das diferentes secções, distinguidas pelas diferentes estruturações harmónicas, tímbricas, rítmicas e melódicas que descerra.

Reunindo os factos apresentados ao longo do nosso trabalho de investigação, confirmámos que o processo de diálogo não só percorre o contexto sócio-cultural e político no encontro entre as duas culturas musicais ao longo do século XX, como actua na relação presente entre a individualidade criativa e a sua criação, em particular, o compositor e a sua criação de obra. E, mesmo dentro de uma obra musical, podemos encontrar a forte presença da relação dialógica, no uso da heterogeneidade. Esta tanto se verifica no uso de diversos materiais de diferentes espaços espaço-temporais, como pela mutualidade de elementos musicais. Nessa relação dialógica, a individualidade do diálogo é olhada como centro de fusão da diferença, ou seja, as diferenças se apresentam, simultaneamente, no seu acto de fazer e dizer artístico. Por consequência, a esse fazer e dizer se confere nova “tonalidade” que poderá reinfluenciar o ambiente plural da linguagem musical oferecida na actualidade. Podemos concluir citando as

palavras de Bakhtin:

“There is neither a first word nor a last word. The contexts of dialogue are without limit. They extend into the deepest past and the most distant future. Even meanings born in dialogues of the remotest past will never be finally grasped once and for all, for they will always be renewed in later dialogue. At any present moment of the dialogue there are great masses of forgotten meanings, but these will be recalled again at a given moment in the dialogue’s later course when it will be given new life. For nothing is absolutely dead: every meaning will someday have its homecoming festival.”(Bakhtin in Holquist 1990:39).

Apêndice

Apêndice 1. Entrevista ao compositor Zhu Jian-Er

Local: Casa do compositor

Data: 21 de Agosto de 2002

Entrevista Perguntada por: Shao Xiao Ling

Entrevistado: Zhu Jian-Er

Shao: Na sua carreira musical, existem várias fases da produtividade, se podemos dividi-las em etapas, nomeadamente, antes da constituição da R. P. da China, aprendizagem na União Soviética e durante e depois da Revolução Cultural até hoje? Se o seu interesse pela música folclórica e tradicional tem sido sempre permanente?

Zhu: Sim, é dividido nestas etapas. Não me considero como um culto da música folclórica e tradicional, no entanto, é um conhecimento a que dedico atenção e importância, na minha vida diária. Sendo um chinês, é natural que fui influenciado pelas tradições da cultura musical nativa. Esta influência não era apenas limitada em música, mas é em toda a vida social, na comunicação das linguagens perante a interligação de diferentes ambientes culturais. Por isso, tenho, naturalmente, uma proximidade e afinidade com a cultura musical chinesa.

Shao: Assim, desde quando é que começou a pesquisar e trabalhar, conscientemente, no campo da música folclórica e tradicional?

Zhu: A música folclórica e tradicional é um material muito rico pelo seu dom original, mas, como um criador, devo ser próprio e único. Eu não posso buscar, simplesmente, a música tradicional chinesa, ou apenas imitar técnicas composicionais da música ocidental. Penso que devemos aprender com as experiências ocidentais e combiná-las com os elementos únicos da cultura chinesa. Isso realiza-se com a interpenetração de diferentes conhecimentos espaço-temporais e saber como usar uma personalidade única e criativa para construir a linguagem musical própria. Não quer dizer que esteja desvinculado da tradição, pois a criação original precisa duma “raiz”.

Shao: Nas suas composições iniciais, como realizou essa combinação com os elementos

folclóricos e tradicionais? Durante o seu estudo, na União Soviética, podemos considerar que a linguagem técnica das suas composições foi influenciada pelas obras de I. Stravinsky, B. Bartok, ou D. Shostakovitch? Nessa fase, já se rebentou a sua própria linguagem técnica e estética?

Zhu: Antes de eu ir para a União Soviética, não tinha recebido um estudo composicional sistemático. As minhas habilidades profissionais eram compostas, principalmente, como autodidacta. Quando entrei para o Conservatório Estatal de Música de Moscovo como aluno de graduação já tinha trinta e três anos, contudo, a minha prática de dez anos a trabalhar como compositor deu-me mais experiência, tanto na maneira de pensar a vida, como na ideia de criar a música. Não considerava estes cinco anos de estudo como uma aprendizagem puramente técnica, mas colocava-a num nível criativo. O meu professor Sergey Balasarian veio de Turquemenistão, dava muita importância à música folclórica e incentivava-me a buscar elementos da cultura musical chinesa. Ele disse dois pontos que foram esclarecedores para mim: primeiro, não deve imitar a tradição germânica, sobretudo no que diz respeito ao procedimento harmónico, cujo conteúdo não se enquadra na linguagem da música tradicional chinesa; segundo, deve enviar as obras para a China logo após as suas conclusões, pois só em práticas de execução e de divulgação é que as obras conseguem reunir opiniões e críticas de ouvintes e da sociedade em geral. Aderindo a essas ideias do professor Balasarian e seguindo a minha própria vontade, o meu estudo revestiu-se de um espírito mais criativo, procurando encontrar a combinação das duas polaridades, nomeadamente entre a China e o Ocidente e entre o antigo e o moderno.

Shao: Nessa altura, a sua habilidade composicional ainda não abrangia o sistema da série dodecafónica?

Zhu: Claro que não foi possível. Naquela época, a música serial era censurada, mesmo algumas obras dos três grandes compositores russos, tais como D. Shostacovich, A. Khachaturian e S. Prokofiev, foram alvo de críticas. A música mais moderna que podia ouvir, naquela altura, era de Shostakovitch, mesmo a música de B. Bartók era objecto de censura e quase não se ouvia. O sistema de doze meios-tons era um género de música que não aparecia no meio musical.

Shao: E as obras de I. Stravinsky?

Zhu: Tinha ouvido, ainda, as primeiras obras de I. Stravinsky, tais como *Pássaro de Fogo* e *Petrushka*, mas poucas vezes. A cultura musical da União Soviética não era a mesma como a do nosso país. A estruturação da sua cultura recebeu influências europeias, especialmente da música Alemã, pois existiam muitos termos musicais alemães. Os compositores, tais como M. Grinka e P. Tchaikovsky, da geração antes da revolução, eram muito apreciados pela política governamental, que considerava como o orgulho da nação e da elite musical. As músicas desses compositores, que eram tocadas frequentemente, nunca recebiam críticas censuradas. Na China, o ambiente era diferente. Durante a Revolução Cultural, até mesmo no início da fundação da R. P. da China, os compositores, tais como Huang Zi 黄自 e Xiao Yong Mei 肖咏梅, eram censurados, porque, por um lado, no movimento “nova música” na libertação da China, as músicas desses compositores eram consideradas como música burguesa, por outro lado, o tema principal do movimento “nova música” era a música revolucionária dos compositores Nie Er 聂耳 e Xian Xing Hai 冼星海, que era respeitada.

Shao: A sua primeira educação musical esteve ligada à *Xue Tang Yue Ge* 学堂乐歌?

Zhu: Eu comecei, realmente, a estudar a Música em 1940, quando tinha terminado o colégio de nível secundário e queria tentar concorrer ao Conservatório de Música de Shanghai. No entanto, o ingresso não foi aceite por causa da classe de composição não se ter aberto no Inverno, naquele ano lectivo. Comecei, entretanto, a estudar a harmonia com Qian Ren Kang 钱仁康, um estudante finalista do curso de composição e teoria da música, no conservatório de Música de Shanghai. Como não tinha conhecimentos suficientes da prática de teclado, chegando ao nível de modulações tonais já não tinha noção adequada. A partir daí, lia partituras, tocava acordeão e participava na banda de harmónica de beijos. Desta forma, tentei, lentamente, perceber e praticar o sistema de harmonia funcional através do conhecimento das operetas e das canções. A minha composição de canções foi influenciada por Huang Zi e Ren Guang 任光, porque consegui algumas partituras para piano de acompanhamento das canções desses

compositores. Estas canções são compostas para filmes e para imprensas a elas ligadas. impressionado com algumas canções, tais como *Yue Guang Guang* 月光光, *Mi Tu De Gao Yang* 迷途的羔羊 e *Tian Lun Ge* 天伦歌. Reparei que a parte de acompanhamento de piano dessas canções utilizou acordes pentatónicos no meio do sistema diatónico, o que forneceu uma característica sonora singular. Ren Guang recebeu estudos musicais, em França, cujo estilo é mais impressionista e a sua harmonização funcionava, frequentemente, com duas vozes, e sentia-se um gosto chinês. Huang Zi era mais tradicional, utilizava mais acordes tríades. No entanto, no final da canção *Tian Lun Ge* 天伦歌, Huang adicionou a nota *Dó* no acorde *Lá Sol Mi Ré* (entoação de Zhu), que o tornou mais caracterizado. A partir de então, comecei a notar a sincronização de canções tradicionais com a música ocidental.

Shao: Como é que a música ocidental foi censurada durante a Revolução Cultural, se isso o levou a prestar mais atenção na recolha da música folclórica e tradicional?

Zhu: Durante a Revolução Cultural, não só a música ocidental foi censurada, mas também a música tradicional nacional sofreu críticas. Na Revolução, quase não escrevi, o que podia compor era para rejeitar. Sabe o que é *Yu Lu Ge* 语录歌?

Shao: Não sei. Na minha idade, quando comecei a recordar coisas, já a Revolução Cultural tinha terminado.

Zhu: Na Revolução quase não escrevi, o que podia compor era para rejeitar. O nosso trabalho mais importante era escrever canções de *Yu Lu Ge*, um tipo de canção que se baseia nos discursos e instruções políticas de Mao Ze Dong. Esta foi uma invenção de Li Jie Fu 李劫夫, que era habilidoso a escrever esse tipo de canções. Após a divulgação dessas canções, muita gente começou a seguir o exemplo, até que chegou um ponto em que a escrita da *Yu Lu Ge* foi considerada como um trabalho obrigatório. Naquele tempo, as instruções políticas do presidente Mao, passando um dia, já não podiam ser divulgadas. Algumas vezes, entusiastas levavam-nas para a rua, durante a noite. Sendo assim, nós, os compositores, tivemos de produzir as canções também durante a noite. Este era um trabalho colectivo, alguns escreviam música, outros escreviam

instrumentação e, em seguida, levavam-nas para estúdio de gravações para serem produzidas. Este era um trabalho muito importante. Além disso, eu estava na Casa de Ópera de Shangai, onde uma das principais tarefas era rescrever a ópera *Bai Mao Nv* 白毛女. A instrução da liderança era que o padrão estrutural da ópera que tivesse pensamentos revisionistas, devia ser transformado numa ópera revolucionária. Os vários anos do nosso trabalho na modificação da ópera não só destruíram a originalidade comovente do conteúdo, como também gastou grandes recursos humanos e financeiros, cujos resultados não obtiveram qualquer resultado artístico. Na verdade, esta situação não aconteceu a partir de 1966 em diante. Quando voltei em 1960, a condição social, na altura, já era difícil, tendo chegado à carência alimentar. Na cidade, ainda havia racionamento de comida, mas, nas zonas rurais, havia pessoas a morrer com fome. Não sei se morreram pessoas em Shangai, não obstante a falta de comida. Ao mesmo tempo, o controlo político era muito rigoroso.

Shao: Inserido nessa condição social, seria difícil a recolha de músicas folclóricas e tradicionais?

Zhu: Naquele tempo, as músicas folclóricas e tradicionais eram censuradas por Jiang Qing 江青. Ela considerou-as como conteúdos decadentes do sistema feudal. Jiang tencionou inventar um novo modelo musical, a ópera revolucionária *Yang Ban Xi* 样板戏, para a transformação da ópera tradicional. Yu Hui Yong 于惠永 foi o compositor valorizado por Jiang Qing. Ele tinha conhecimento da Ópera de Pequim e criou várias óperas de *Yang Ban Xi*.

Shao: Como podia usufruir da sua habilidade composicional, depois da sua aprendizagem na União Soviética?

Zhu: Após o meu retorno à China, em 1960, as minhas músicas produzidas, na União Soviética, foram suspensas de apresentações públicas, exceptuando a obra Cantata Sinfónica. O texto da obra inspirou-se nos cinco poemas de Mao Ze Tong, os quais relataram uma longa marcha do exército *Hong Jun* 红军. Experimentando a combinação das duas culturas musicais, nomeadamente da China e do Ocidente, criei uma nova

forma de cantata sinfônica. Os colegas consideraram esta obra como uma representação das minhas tentativas de buscar um caminho próprio, no mundo sinfônico.

Shao: Foi a partir dessa obra que começou a sua experiência de combinar as duas culturas musicais?

Zhu: Não. Eu tinha tentado, durante o tempo de estudo na União Soviética. Comecei a escrever uma série de obras para piano e música de câmara, e, em seguida, escrevi uma obra orquestral, *Jie Ri Xu Qu* 节日序曲, que possui a influência de Shostakovich, mas também era minha tentativa encontrar um estilo nacional. No planeamento e nas modulações da textura harmónica, a música focalizou a presença dos modos pentatónicos chineses e as suas modulações tradicionais. Junto com a Cantata Sinfónica, esta obra foi arquivada na Rádio Nacional da União Soviética.

Em 1962, após o meu retorno à China, a Cantata Sinfónica quase não conseguiu passar para se interpretar no Festival da Música *Shanghai Zhi Chun* 上海之春, em 1962, porque a interpretação da obra exigia dois pianos e um grande coro e, o seu conteúdo musical era demasiado ocidental. Naquela altura, a tendência política já era muito “esquerda” com a propagação dos três aspectos essenciais de Mao, designadamente o ‘Revolucionário’, o ‘Nacional’ e o ‘Popular’. A minha música sinfónica não correspondia ao aspecto ‘Nacional’, naquele tempo, e o uso da orquestra ocidental e do grande coro também estava contra o aspecto ‘Popular’. A obra só não sofreu a crítica do aspecto “revolucionário” por causa da aplicação do texto poético de Mao Ze Dong. Quando esta obra, finalmente, foi apresentada no festival da Música de Shanghai, recebi duas opiniões opostas, a de jovens professores e estudantes dos Conservatórios de Música que a apreciaram imenso, e a das lideranças políticas do meio musical que ficaram insatisfeitas. Este acontecimento deixou-me bastante confuso. Se eu seguisse, naquele tempo, a ideia considerada “nacional”, a composição nunca iria chegar a um verdadeiro conteúdo sinfónico. Fiquei hesitado, tendo mesmo colocado em dúvida a minha concepção artística.

Shao: Depois da Revolução Cultural, ouvimos muitos novos materiais sonoros nas obras sinfónicas, o que se revelou numa interação de elementos musicais folclóricas e tradicionais chineses com a música contemporânea ocidental. Relativamente ao uso de

óperas Tibetanas, na sua Terceira Sinfonia, queria saber se aplicava óperas concretas ou se se inspirava no carácter geral desse estilo dramático e o aplicava na sua composição concreta.

Zhu: A característica da Terceira Sinfonia é uma descrição do Tibete e é dedicado ao povo tibetano. Os três andamentos têm títulos. A minha ideia é não escrever uma música com descrição puramente paisagística, pois essa música não tem as características de uma sinfonia. Gostaria de aproveitar o carácter étnico do povo tibetano. Eu só permaneci um mês no Tibete, onde tive acesso para ver e ouvir textos e músicas que nunca contactei. Isso foi em 1986. Muitos lugares ainda não estavam abertos, tais como templos e palácios, e mesmo os nossos colegas que vivem no Tibete, também não tiveram acesso a esses sítios. Até que, antes da nossa partida, o meu pedido para ouvir músicas locais foi, finalmente, aceite. Aproveitei para gravar esses materiais preciosos. Usufruí ainda um outro fruto dessa viagem, li um longo poema narrativo *Gesar*. Naquela altura, eles estavam a terminar a compilação desse longo poema narrativo. Contudo, a coisa mais importante era ouvir a Ópera Tibetana. Esse estilo dramático foi considerado como a arte caducada e feudal, razão pela qual foi proibido a sua realização e apresentação até ao ano em que eu estive no Tibete. Nesse ano, houve a recuperação do Festival de Ópera Tibetana. O Festival era, originalmente, realizado pelo povo, em cada ano, só que, durante a Revolução Cultural, ele foi destruído. Aliás, a Revolução Cultural destruiu toda a cultura tradicional. O facto de eu ter tido a oportunidade de ver a ópera, em 1986, foi um grande prestígio para mim. Normalmente, a Ópera Tibetana não contém o acompanhamento musical, limitando-se ao canto e à percussão. A coordenação de dois tambores é bastante sintonizada (Zhu bate alguns ritmos), embora pareça que não há ritmos fixos, mas a conexão dos dois tambores nunca falha. Na parte do canto, a modulação da tonalidade é frequente (Zhu entoa uma melodia), um cantor entoa uma melodia e o outro segue a melodia, mas, por sua vez, canta num outro tom. Por vezes, a modulação fica num meio-tom mais agudo. Mais tarde, tive a oportunidade de, realmente, verificar, na notação da ópera editada numa revista, que a modulação era em meios-tons. Portanto, eu tinha cuidado de destacar essas características no tratamento dos materiais recolhidos e de as inserir na composição musical. Além disso, pretendi fundir a cultura do povo tibetano, as suas ideias budistas, tal como o enterro. Eles acreditam que, depois da morte, deve ser um retorno ao céu, dando a sua própria

carne ao rito da água. Além disso, nas escrituras do budismo tibetano, que regista um número suficiente de ciências naturais e de tecnologia na agricultura, existem muitos símbolos estranhos repleto de mistérios. Há também a sua "subserviência" a partir de algumas centenas de quilómetros. Na estrada para o Palácio Lhasa, os crentes reverenciam-se, ao longo do caminho, muito piedosos. Portanto, na minha composição da Terceira Sinfonia, a descrição da personalidade tibetana faz parte essencial da música. A vida musical é apenas uma parte que se insere nessa personalidade.

Shao: Existe o uso da série dodecafónica, na sua Terceira Sinfonia?

Zhu: Não.

Shao: E, na Sexta Sinfonia, existe a técnica serial dodecafónica?

Zhu: Sim. Além disso, no primeiro movimento, usei ainda o canto ritual dos monges tibetanos. Mas, aqui, eu usei a técnica de colagem, combinando a canção folclórica da etnia *Há Mi* 哈密 com o canto ritual dos monges tibetanos. A etnia *Há Mi* vive numa região autónoma de Yunan. Acho muito interessante que as suas canções folclóricas sejam atonias e que possuam um carácter misterioso tal com os cantos rituais de monges. No segundo andamento, usei a melodia de pequeno *San Xian* 三弦 e a canção folclórica da etnia *Ai Ni* 埃尼. Nesta combinação entre as duas melodias, não existem, aparentemente, semelhanças e as duas etnias nem vivem muito perto, mas, nas duas melodias que gravei, revelam um tom comum de tristeza, por isso, coloquei-as juntas. Tenho usado a técnica de colagem, gravando, directamente, as sonoridades originais da música folclórica e convergê-las com os instrumentos acústicos, porquanto, a música folclórica é "viva", só no seu próprio ambiente de vida é que poderia libertar sentimentos. Se for para o estúdio de gravação ou de desempenho no palco, não acontece essa sonoridade original. O terceiro andamento é uma descrição da cena festiva. Usei a canção folclórica de dois coros da etnia *Na Xi* 纳西. Além da música de *Na Xi*, nunca tinha ouvido tal contraste entre os dois coros. O coro Masculino e o Feminino não só apresentam personalidades diferentes, como também cantam tonalidades totalmente diferentes. Além disso, utilizei ainda a canção folclórica para voz feminina da etnia *Yi* 彝. Em primeiro lugar, trabalhei, separadamente, as sonoridades de

cada uma dessas canções, e por fim, coloquei-as, simultaneamente, em vários estratos sonoros.

Shao: No tratamento dessas melodias, não se incorporou o sistema da série dodecafônica?

Zhu: Na Sexta Sinfonia, o sistema serial só foi aplicado na parte orquestral, contudo, a minha maneira de usar a série de doze meios-tons não é o mesmo como a técnica serial dodecafônica ortodoxa. Focalizei no ponto comum dos materiais sonoros coleccionados, nomeadamente as tríades: *Ré Dó Lá* ou *Lá Sol Mi*, que é um tipo de acorde surgido, tanto no canto ritual dos monges tibetanos, como nas canções folclóricas de *Ha Mi*, *Ai Ni*, *Na Xi* e *Yi*. Na estruturação da série, apliquei este acorde típico da escala pentatônica na divisão dos subconjuntos, como *Ré Dó Lá*, *Ré# Fá# Sol#*, *Sib Sol Fá* e *Si Dó# Mi*, contendo estes o mesmo vector intervalar que representa aspecto tonal, o que é proibido na regra ortodoxa do sistema serial dodecafônico. No entanto, precisei deste aspecto tonal para a minha composição, embora, entre a primeira e a segunda tríade, já tenha acrescentado o elemento politonal, colocando o intervalo de quarta aumentada. Portanto, pretendo utilizar melodias tradicionais nativas, na minha composição, sendo necessário destravar amarrações da rigidez das regras de série dodecafônica. Por outro lado, no trabalho de pesquisa e de colecção das canções folclóricas, encontrei imensas melodias que não se enquadram nas escalas do sistema tonal, pois existem muitas *glissandos* e melodias faladas dentro desses materiais de origem que se sincronizam com as expressões de obras atonais. Por exemplo, no momento em que estava a gravar uma canção folclórica da etnia *Yi*, descobri que esta canção não continha nenhuma tonalidade fixa e que adicionou muitos *glissandos* e recitações, contudo, no final de cada frase, as apresentações eram regulares, nunca fora da sintonia. Este aspecto aconteceu, igualmente, na canção folclórica da etnia *Há Mi*. Escolhi, especificamente, esses materiais para fazer elementos melódicos da minha sinfonia, pois, se estes fossem muito tonais, eram incompatíveis com o sistema da série dodecafônica. Na junção dos materiais folclóricos com a sonoridade orquestral, escolhi a técnica de colagem, fazendo montagens sobre os materiais originais, em seguida, criei efeitos acústicos na orquestra para sublinhar ou contrastar esses materiais originais folclóricos. Os professores de etnomusicologia do Conservatório de Música de Shanghai disseram, depois de ouvir

esta sinfonia, que esta obra conseguiu elevar a música folclórica a um novo nível, de modo a fornecer potência à música folclórica chinesa para o seu conhecimento no mundo exterior.

Shao: Em que maneira as performances da ópera de Pequim e os instrumentos tradicionais são utilizados na sua Sétima e Décima Sinfonias?

Zhu: Na Sétima Sinfonia, escolhi os instrumentos de percussão e, inclusivamente, utilizei muitos ritmos da música instrumental e teatral. Na composição da parte de percussão com alturas fixas, apliquei também a série de doze meios-tons, nomeadamente *Dó, Ré, Sol, Lá, Mi, Fá#, Si, Dó#, Mib, Láb, Sib, Mib* e *Fá*. No interior desta série, está combinado com a escala pentatónica e com a escala diatónica. Mais tarde, o director do Conservatório de Música de Wuhan, Tong Gong Liang 童龚梁 disse-me, após o conhecimento dessa série, que a ordenação coincide com a teoria da afinação dos antigos sinos de Zeng Hou Yi 曾侯乙. Essa teoria ocorre por sistema auxiliar de *Zeng 增* e *Fu 辅*, subindo a nota *Gong 宫* para uma terceira maior, chama-se *Gong Fu 宫辅*, e, descendo a nota *Gong* para uma terceira maior, chama-se *Gong Zeng*. Portanto, se definisse a primeira nota do primeiro tetracorde como a nota *Gong*, as primeiras notas dos dois tetracordes seguintes da série corresponderiam, exactamente, às duas transposições em terceiras maiores, o que concede com a afinação dos sinos. Esta inspiração da ordenação da série foi também utilizada na minha Décima Sinfonia.

Na minha Décima Sinfonia *Jiang Xue 江雪*, apliquei o instrumento antigo *Gu Qin 古琴*. Para conseguir utilizar os doze meios-tons na execução do instrumento modifiquei o esquema de afinação. Originalmente, a afinação estandardizada era ordenada pelas alturas: *Dó, Ré, Fá, Sol, Lá, Dó* e *Ré*. Agora, baixei a nota *Dó* da primeira corda para a nota *Sib* e subi a nota *Ré* da segunda corda para a nota *Mib*, maneira essa que era já utilizada, tradicionalmente, designada *Man Yi 慢一* e *Jin Er 紧二*, no entanto, a diferença entre a minha maneira e a tradicional é que tenho obtido sete alturas nas sete cordas, enquanto que a maneira tradicional é utilizada, frequentemente, para obter cinco alturas. Isso tornou-se *Gu Qin*, um instrumento que, realmente, contém sete diferentes cordas, e conseguiu, também mais sons harmónicos. Nessa obra, tenho usado um tema antigo do repertório de *Gu Qin*, nomeadamente, *Mei Hua San Nong 梅花三弄*, contudo,

tenho modificado a tonalidade original de *Fá Gong* para *Dó Gong* e *Mib Gong*, assim possibilitando a sobreposição de duas tonalidades. Na combinação dos doze meios-tons executados na *Gu Qin* e os executados na orquestra, apliquei as duas escalas diatónicas da música tradicional chinesa, designadamente, *Ya Yue Yin Jie* 雅乐音阶 e *Yan Yue Yin Jie* 燕乐音阶. Utilizei-as, simultaneamente, com a escala diatónica da música clássica ocidental, pois, assim, dentro da textura harmónica de doze meios-tons, pode-se obter diversas sonoridades.

Shao: Como se começou a expandir o sistema da série dodecafónica, na sua composição? Se foi pela inspiração, nos aspectos dissonantes, no seu acto da pesquisa e colecção das músicas folclóricas, ou se foi pela sua aprendizagem do sistema dodecafónica ocidental e, em seguida, se deu um interesse, na descoberta dos aspectos originais da música folclórica?

Zhu: Foi pela aprendizagem do sistema serial dodecafónica da música erudita moderna ocidental. Após a Revolução Cultural, novas informações entraram através da abertura dos diversos campos ao mundo exterior. Nesse contexto, havia o curso da técnica de composição relativamente á técnica serial dodecafónica, no Conservatório de Música de Shanghai. Participei nessas aulas com uma atitude de estudante. Para além da teoria acerca da técnica serial dodecafónica, recebi também o conhecimento sobre as concepções composicionais de Olivier Messiaen, orientado pelo compositor e musicólogo Yang Li Qing 杨立青. Esses conhecimentos são aqueles que não tive oportunidade de aprender, no tempo em que estive em Moscovo. Após o contacto com as novas ideias, encontrei um novo mundo. Ao trabalhar para recolher elementos musicais tradicionais populares, comecei a tomar uma atitude estética diferente da anterior, o que significa encontrar músicas mais primitivas e originais, e, além disso, estas devem conter componentes que coincidem com as concepções da música erudita contemporânea ocidental. No momento, para escrever a minha Primeira Sinfonia, tentei aplicar a técnica serial dodecafónica, contudo, para conseguir uma forma adequada, passei quase uma década para estudar e pensar. Depois de terminar essa composição experimental, senti, realmente, uma nova competência de criação. Na pesquisa e colecção dos materiais folclóricos, possuí também uma ideia estética diferente, recolhia músicas mais originais e características que coincidem com os requisitos do sistema

serial dodecafônica da música erudita contemporânea. O meu entendimento é que os recursos foram restritos, enquanto o final do Romantismo, na música europeia. A ansiedade de procurar algo novo abriu o caminho para o Oriente. Compositores europeus, tal como C. Debussy, utilizaram os materiais da música da Ásia Central e da Ásia de Leste desde muito cedo. Isso pode ser uma necessidade indubitável, pois os novos materiais musicais, inseridos na música ocidental, ampliaram ideias criativas musicais. E, como um músico chinês, eu queria procurar novas concepções, mas isso não significa que abandonasse toda a tradição. Porque é impossível uma pessoa desligar-se, absolutamente, da tradição, na prática criativa, pode encontrar-se em muitos factores tradicionais. Na minha composição, procuro um sincretismo que abrange várias ideias, nomeadamente, a fusão entre tradição e contemporaneidade e entre nação e cosmopolita, a combinação entre emoção e razão e entre espírito e forma.

Shao: Através da leitura dos artigos sobre a sua composição musical, entendemos que existe um uso intencional das inflexões tonais da língua chinesa para a configuração da melodia. Seria possível explicar-nos, concretamente, de que maneira essa inflexão vocal é aplicada na música?

Zhu: Comecei a prestar mais atenção nas inflexões tonais da língua chinesa, na criação da obra Fantasia Sinfónica. Ali, inspirei-me no título da canção *Shui Zhi Zui* 谁之罪, a qual a heroína Zhang Zhi Xin 张志新 escreveu para denunciar os pecados da Revolução Cultural. A coragem de criticar a obscuridade da revolução está revelada, intensamente, nessas três palavras. Porquanto, utilizei quatro alturas para reproduzir as inflexões tonais dessas palavras, e, simultaneamente, apliquei a expressividade *Jiao Ban* 叫板 da personagem *Hei Tou* 黑头 da ópera de Pequim, para enfatizar a elocução da interrogação. Na Segunda Sinfonia, usei o tom de choro: *Dó, Lá e Sol* (Zhu canta as notas), através das transposições de inversão e da retrogradação de inversão sobre estas três notas, e consegui obter uma série de doze meios-tons. Além disso, na Oitava Sinfonia, apliquei as inflexões tonais do meu nome para ser a base da estruturação da série de doze meios-tons. Na Décima sinfonia, fiz, ainda, uma combinação entre a recitação do poema antigo e a técnica *Yin Chang* 吟唱 da ópera de Pequim, junção esta que é também uma experimentação para tornar os tons linguísticos mais musicais.

Nessa mesma obra, utilizei os materiais sonoros do poema antigo, *Gu Qin*, e da orquestra sinfônica, tentando integrá-los num corpo único. No tratamento das sonoridades de *Gu Qin* e do canto recitado do poema antigo, utilizei a gravação da fita magnética, assim tornando as interpretações da voz e de *Gu Qin* mais livre e espontânea. Portanto, a nossa linguagem contém um aspecto muito melódico. Durante as minhas palestras, nos Estados Unidos da América, em 1994, um ouvinte de New England Conservatorium perguntou-me porque é que a minha música soa a voz humana? Eu respondi-lhe assim: “a sua pergunta é significativa. Nas interpretações dos instrumentos folclóricos e tradicionais chineses, encontrámos diversos modos interpretativos para imitar a voz humana. Por exemplo, o *glissando* e o tom de choro, na execução do instrumento tradicional *Er Hu*, ou então, o modo *Ka Shi* 呌式, na execução instrumental da ópera tradicional *Henan Zhui Zi* 河南坠子. Por isso, existe uma ligação familiar, tradicionalmente, entre a interpretação instrumental e a interpretação vocal, nas óperas. Essa tendência de simular o instrumento à voz está presente, também, na minha música.”

Shao: Muito obrigada por me conceber esta entrevista.

Apêndice 2. Notação antiga de interpretação de *Gu Qin* (in Zhang 2005:75)

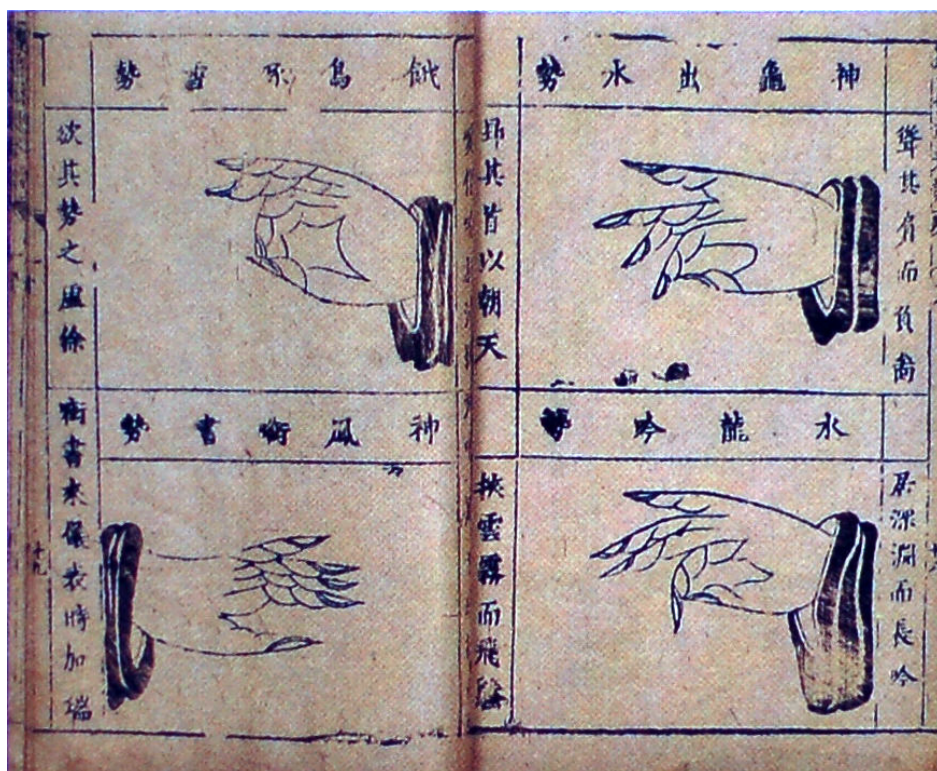


Imagem A. Posições gestuais de interpretação

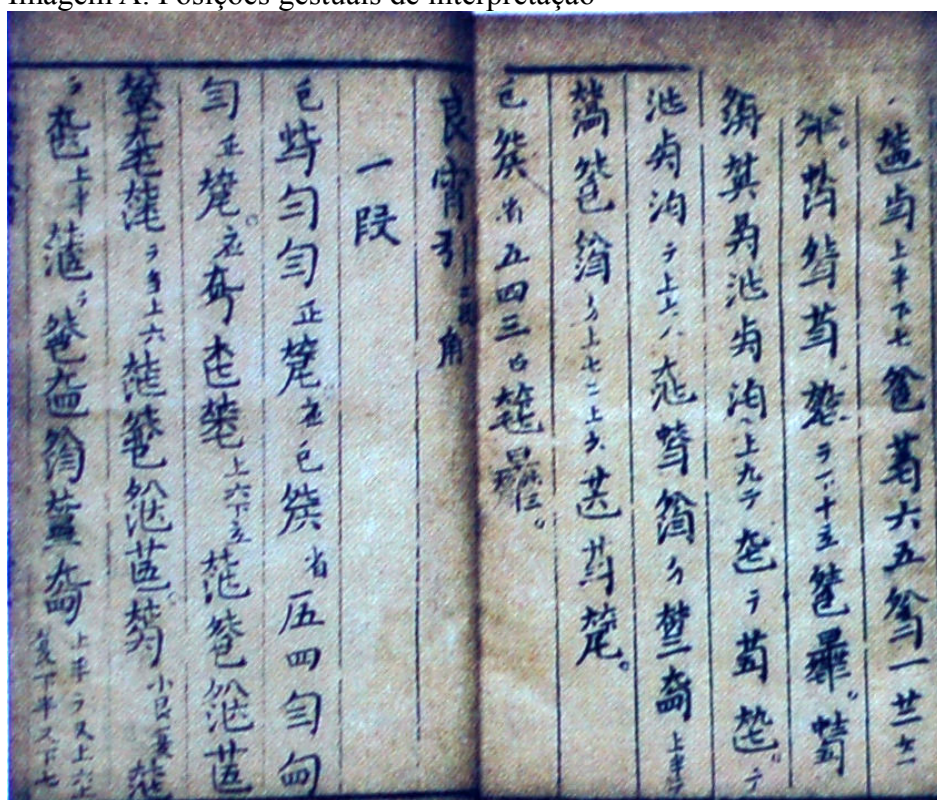


Imagem B. Forma literária de uma notação antiga

Apêndice 3. Estrutura do instrumento *Gu Qin* (in Zhang 2005:83-85)

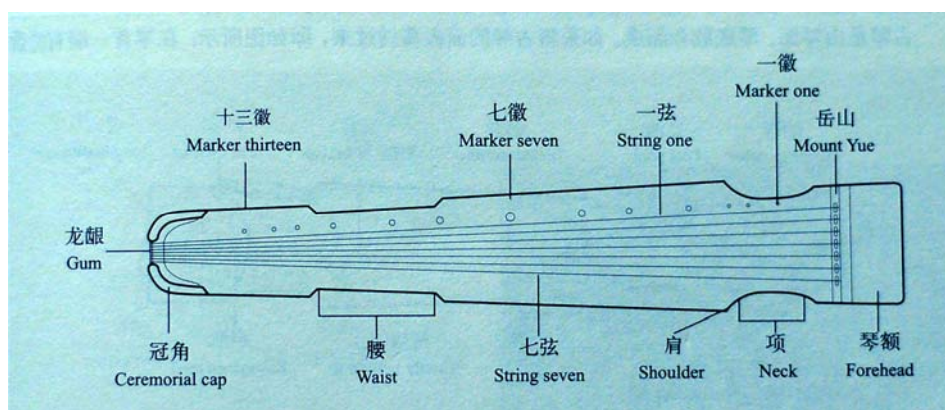


Imagem A. Superfície de *Gu Qin*

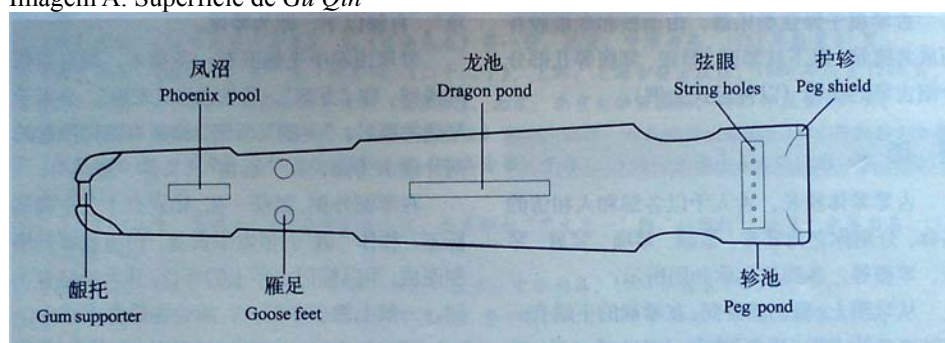


Imagem B. Costas de *Gu Qin*

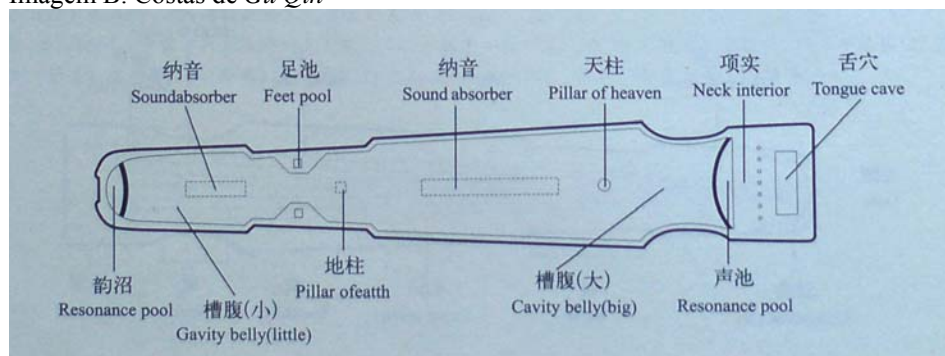


Imagem C. Cavidade de *Gu Qin*

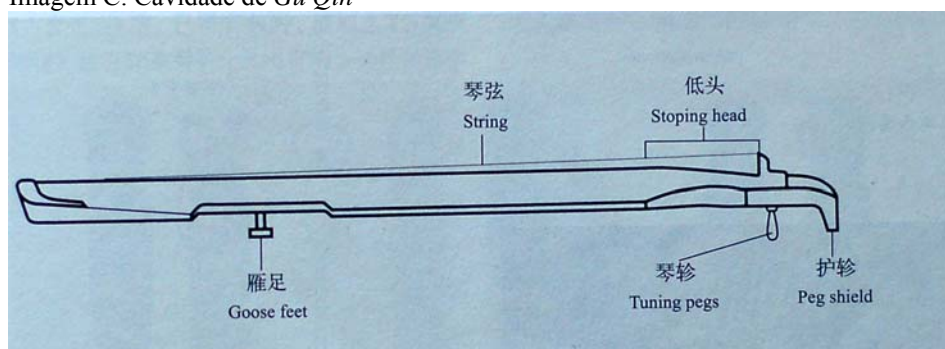


Imagem D. Face lateral de *Gu Qin*

Apêndice 4. Lista das principais obras de Zhu Jian-Er

Nº obra	Título de obra	Período composto	Tipo de obra
Op.1	Sete Canções Artísticas	1940-1944	Canção
Op.2	Fan Shen de Ri Zi	1953	Orquestra e cinco instrumentos tradicionais
Op.3	Duas transcrições de canções folclóricas	1955	Canção
Op.4	Dois prelúdios para piano	1956	Piano solo
Op.5	Três peças de instrumentos solos e piano	1956	Música de Câmara
Op.6	Tema e Variações	1956	Piano solo
Op.7	Ga Da Mei Lin	1956	Coro
Op.8a	Quarteto para cordas	1957	Música de Câmara
Op.8b	Três momentos do quarteto para cordas Op.8a	1980	Música de Câmara
Op.9	No.1 Xiang Qin Qin No.2 Lian Sheng Qu	1957	Canção
Op.10	Abertura Festiva	1958	Orquestra
Op.11	Balada para piano: Xi Fan	1958	Piano solo
Op.12a	Trio para Violino, Violoncelo e Piano	1958	Música de câmara
Op.12b	Zhuang Shi Xing	1996	Orquestração do Trio Op.12a
Op.13	Zu Guo Song	1959	Poema Sinfônica
Op.14	Ying Xiong de Shi Pian	1959-1960	Poema Sinfônica com Coro
Op.15	Cinco canções folclóricas de Yun Nan	1962	Piano solo
Op.16	Suite No.1: Nan Hai Yu Ge	1965/2003	Orquestra
Op.17	Suite No.2: Nan Hai Yu Ge	1965/2004	Orquestra
Op.18	Huai Nian	1978	Conjunto de Cordas
Op.19	Duas miniaturas para piano	1978	Piano solo
Op.20	Gu Rou Qing	1980	Suite para voz media
Op.21	Fantasia Sinfônica	1980	Orquestra
Op.22	Lv Youyou De Sui Xiang	1981	Suite para Coro
Op.23	Suite Sinfônica: Qian Ling Su Miao	1982	Orquestra
Op.24	Hu Dian Quan	1983	Suite para Er Hu, orquestra
Op.25	Tom Poema sinfônica: Na Xi Yi Qi	1984	Orquestra
Op.26	Prelúdio	1984	Orquestra
Op.27	Sinfonia No.1	1985-1986	Orquestra
Op.28	Sinfonia No.2	1987	Orquestra
Op.29	Sinfonia No.3	1988	Orquestra
Op.30	Tian Le	1989	Concerto para Suo Na e Orquestra
Op.31	Sinfonia No.4	1990	Di Zi e conjunto de Cordas
Op.32	Sinfonia No.5	1991	Orquestra
Op.33a	Nan Guo Yin Xiang	1992	Suite para piano
Op.33b	Zhao Jun Yuan	1992	Conjunto de cordas
Op.34	He	1992	Quinteto de Di, Zheng, Er Hu, Bei Di Ge Hu e Percussão

Op.35	Sinfonia No.6	1992-1994	Fita magnética e Orquestra
Op.36	Sinfonia No.7	1994	Percussão
Op.37	Sinfonia No.8	1994	Violoncelo e Percussão
Op.38	Sinfonietta	1994	Orquestra
Op.39	Poema Sinfônica: Shan Hun	1995	Orquestra
Op.40a	Yu	1995	Pi Pa solo
Op.40b	Yu	1999	Pi Pa e quarteto de cordas
Op.41	Poema Sinfônica: Bai Nian Cang Sang	1996	Orquestra
Op.42	Sinfonia No.10	1998	Fita magnética e Orquestra
Op.43	Sinfonia No.9	1999	Orquestra e Coro Infantil
Op.44	Deng Hui	1999	Orquestra
Op.45	Si Lu Meng Xun	2000	Sexteto
Op.46	Shui	2001	Pi Pa e Er Hu

Bibliografia

1. Monografia

- Baudelaire, Charles (1976), *Le Peintre de la vie moderne*, Paris, Gallimard.
- Boulez, Pierre (1986), *Orientation: Collected Writing*, Faber and Faber, Harvard College.
- Boulez, Pierre (1963), *A Música Hoje*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2002.
- Chen, Ling Qun (陈聆群), Qi, Yu Yi (齐毓怡) e Dai, Peng Hai (戴鹏海) (1990), *Xiao You Mei Yinyue Wenji* (萧友梅音乐文集), Shanghai, Shanghai Yinyue Chubanshe (上海音乐出版社).
- Clark, Katerina e Holquist Michael (1984), *Mikhail Bakhtin*, Cambridge, MA: Harvard University.
- Chen, Huang Mei (陈荒煤) (1989), *Dangdai Zhongguo Dianying* (当代中国电影), Beijing, Zhongguo Shehui Kexue Chubanshe (中国社会科学出版社).
- Cowell, Henry (1930), *New Musical resources*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Cui, Xian (崔宪) (1997), *Zenghouyi Bianzhong Zhongming Xiaoshi Jiqi Luxue* (曾侯乙编钟铭校释及其律学), Beijing, Renmin Yinyue Chubanshe (人民音乐出版社).
- Culik, Robert (1969), *The lore of the Chinese Lute*, 2nd. Ed., Charles Tuttle and Sophia University.
- Dai, Jia Fang (戴嘉枋) (1995), *Yangbanxi De Fengfeng Yuyu* (样板戏的风风雨雨), Shanghai, Zhishi chubanshe (知识出版社).
- Ding, Shi Sun (丁石孙) e Xiao Chao Ran (萧超然) (1999), *Chai Yuan Pei Yanjue Ji* (蔡元培研究集), Beijing, Beijing Daxue Chubanshe (北京大学出版社).
- Dirlik, Arif e Zhang, Xu Dong (2000), *Postmodernism and China*, Durham, Duke University Press.
- Everett, Yayoi Uno e Lau Frederick (2004), *Locating East Asia in Western Art Music*, Middletown, Wesleyan University Press.
- Forte, Allen (1977), *The structure of atonal music*, London, Yale University Press.
- Gong, Yi (龚一) (1999), *Gu Qin Yanzoufa* (古琴演奏法), Shanghai, Shanghai Jiaoyu Chubanshe (上海教育出版社).
- Habermas, Jürgen (1983), *Modernity – An incomplete Project*, Seattle.
- Holquist, Michael (1990), *Dialogism Bakhtin and his world*, London, Routledge.

- Holquist, Michael (1981), *Mikhail Bakhtin, The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin, University of Texas.
- Jin, Mao Jun (靳卯君) (2000), *Qingxi Yinyue: Zhongguo Dangdai Yinyue jia Fangtan Lu* (情系音乐: 当代中国音乐家访谈录), Shanghai, Shanghai Yinyue Chubanshe (上海音乐出版社).
- Kau, Michael Y. M. e Leung John (1986), *The writings of Mao Ze Dong 1949-1976*, U.S.A., M. E. Sharpes. Inc.
- Lévi-Strauss, Claude (1952), *Raça e História*, Lisboa, Editorial Presença.
- Li, Peng Cheng (李鹏程) (1994), *Dangdai Wenhua Zhexue Chensi* (当代文化哲学沉思), Beijing, Renmin Chubanshe (人民出版社).
- Li, Shi Yuan (李诗元) (2004), *Zhongguo Xiandai Yinyue: Bentu Yu Xifang De Duihua* (中国现代音乐: 本土与西方的对话), Shanghai, Shanghai Yinyue Xueyuan Chubanshe (上海音乐学院出版社).
- Li, Xiang Ting (李祥霆) (2004), *Gu Qin Shiyong Jiaocheng* (古琴实用教程), Shanghai, Shanghai Yinyue Chubanshe (上海音乐出版社).
- Liang, Mao Chun (梁茂春) (2004), *Zhongguo Dangdai Yinyue 1949-1989*, Shanghai, Shanghai Yinyue Xueyan Chubanshe (上海音乐学院出版社).
- Lin, Zheng San (林正三) (1991), *Shixue Gaiyao* (诗学概要), Taibei, Guangwen Sujiu (广文书局).
- Lin, Shou (林寿) e Wang, Li Jia (王理嘉) (1995), *Yuyin Xue Jiaocheng* (语音学教程), Wunan Tushu Chuban Gufen Youxian Gongsi(五南图书出版股份有限公司).
- Lu, Xing (1998), *Rhetoric in Ancient China, Fifth to Third Century B. C.: A Comparison with Classical Greek Rhetoric*, South Carolina, University of South Carolina Press.
- Mao, Tse Tung (1974), *Sobre a prática, sobre a contradição, sobre a democracia nova, contra o liberalismo e outros textos*, Lisboa, Minerva.
- Mathews, Paul e Bryn-Julson Phyllis (2009), *Inside Pierrot Lunaire: Performing the Sprechstimme in Schoenberg's Masterpiece*, Scarecrow Press.
- Mcdougall, Bonnie S. (1980), *Mao Zedong's "Talks at the Yan'an Conference on Literature and Art": A Translation of the 1943 Text with Commentary*, Michigan, University of Michigan.

- Miao, Tian Rui (繆天瑞), Ji Lian Kang (吉联抗) e Guo Nai-Na (郭乃安) (1984), *Zhongguo Yinyue Cidian* (中国音乐词典), Beijing, Renmin Yinyue Chubanshe (人民音乐出版社).
- Oliveira, João Pedro Paiva (1998), *Teoria Analítica da Música do Século XX*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Perry, Elisabeth J. e Wang Christine (1985), *Political Economy of Reform in Post-Mao China*, Harvard University Press.
- Qian, Ren Kang (钱仁康) (1997), *Qian Ren Kang Yinyue Wenxuan* (钱仁康音乐文选), Shanghai, Shanghai Yinyue Chubanshe (上海音乐出版社).
- Qian, Ren Kang (钱仁康) (2001), *Xuetang Yuege Kaoyuan* (学堂乐歌考源), Shanghai, Shanghai Yinyue Chubanshe (上海音乐出版社).
- Qian, Ren Ping (钱仁平) (2005), *Zhongguo Xin Yinyue* (中国新音乐), Shanghai, Shanghai Yinyue Xueyan Chubanshe (上海音乐学院出版社).
- Santos, Boaventura de Sousa (1989), *Introdução a uma ciência pós-moderna*, Porto.
- Santos, Boaventura de Sousa (2000), *A crítica da razão indolente [para um novo senso comum. A ciência, o direito e a política na transição paradigmática, volume I]*, Porto.
- Schwartz, Benjamin Isadore (1985), *The world of thought in ancient China*, U.S.A. Harvard College Press.
- Simms, Bryan (2000), *Tha Atonal Musica of Arnold Schoenber 1908-1923*, Oxford, Oxford University Press.
- Soder, Aidan (2008), *Sprechstimme in Arnold Schoenberg's Pierrot Lunaire of Vocal Performance Praticce*, U.S.A., Edwin Mellen Press.
- Sun, Guo Zhong (孙国忠) (1997), *Zhu Jian-Er's Symphonies: context, style, Significance*, Ph.D. Thesis, Los Angeles, University of California.
- Wang, Hsin-Yi Susan (2003), *Volume I, The Intercourse of Water and Fire: A Critical Analysis of Selected Orchestral Works By Tan Dun and Chen Yi – Tan Dun: On Taoism* (1985); *Chen Yi: ge Xu (Antichonyrdquo)* (1994); *Volume II: Shadow Moon*, Ph.D. Thesis, University of California, Los Angeles, 2003.
- Wang, Yu He (汪毓和) (1994), *Zhongguo Jin Xiandai Yinyue Shi* (中国近现代音乐史), Beijing, Renmin Yinyue Chubanshe (人民音乐出版社).

- Winn, James A. (1981), *Unsuspected Eloquence: The History of the relations Between Poetry and Music*, New Yale University Press.
- Wu, Xiang Zhou (吴相洲) (2004), *Tangshi Chuangzuo Yu Geshi Chuanchang Guanxi Yanjiu* (唐诗创作与歌诗传唱关系研究), Beijing, Peking University Press.
- Xie Lu Jun (谢路军) (2004), *Zhongguo Daojiao Yuanliu* (中国道教源流), Beijing, Jiuzhou Chubanshe (九洲出版社).
- Yang, Min Kang (杨民康) (1996), *zhongguo Minjian Gewu Yinyue* (中国民间歌舞音乐), Beijing, Renmin Yinyue Chubanshe (人民音乐出版社).
- Yi, Cun Guo (易存国) (2003), *Zhongguo Gu Qin Yishu* (中国古琴艺术), Beijing, Renmin Yinyue Chubanshe (人民音乐出版社).
- Zhang, Hua Ying (章华英) (2005), *Gu Qin* (古琴), Hangzhou, Zhejiang Yinyue Chubanshe (浙江音乐出版社).
- Zhu, Jia Ning (竺家宁) (2009), *Shengyun Xue* (声韵学), Taibei, Wunan Wenhua Shiye (五南文化事业).
- Zhu, Jian-Er (朱践耳) (1991), *Qu Duili Qiu Heyi* (取对立求合一), *Zhongguo Yinyue Nianjian* (中国音乐年鉴), pp 369-372, Shanghai, Wenhua Yishu Chubanshe (文化艺术出版社).

2. Revista

- Byron, Avior (2006), *Teste Pressings of Schoenberg Conducting Pierrot Lunaire: Sprechstimme Reconsidered*, *Music Theory Online* 12, n°. 1, Society for Music Theory, www.mto.societymusictheory.org.
- Kouvenhoven, Frank (1997), *Premiers in Brussels, Vienna and London: Now Chinese Operas by Qu Xiao Song, Tan Dun and Guo Wen Jing*, *CHIME*, n°. 10-11, pp. 111-112, 1997.
- Latartara, John (2005), *Theoretical Approaches toward Qin Analysis: Water and Clouds over Xiao Xiang*, *Ethnomusicology, Journal of the Society for Ethnomusicology*, vol. 49, n°. 2, pp. 232-258, 2005.
- Li, Henbing e Marc Leman (2007), *A Gesture-based Typology of Sliding-tones in Guqin Music*, *Journal of New Music Research*, Vol. 36, n°. 2, pp. 61-82, 2007, Routledge, Taylor&Francis.

- Liang, Mao Chun (梁茂春) (2000), *Haoran Zhengyi Ru Guanxian – Ping Zhu Jian-Er de Dishi Jiaoxiangqu* (浩然正义入管弦 – 评朱践耳的第十交响曲), *Renmin Yinyue* (人民音乐), n°.5, pp.18-20, Beijing, 2000.
- Lu, Sheng (麓生) e Si Rui (思锐) (1984), *Ting Tan Dun Xianyue Si Chongzou ‘Feng Ya Song’* (听谭盾弦乐四重奏 ‘风雅颂’), *Renmin Yinyue* (人民音乐), n°.7, pp. 9-11, n°.12, pp.35-38, Beijing, 1984.
- Lu, Guang Rui (卢广瑞) (1996), *Shieryin Ziyou Xulie Yu Gudu – Zhu Jian-Er Diba Jiaoxiangqu “Qiu Suo”* (十二音自由序列与孤独 – 朱践耳第八交响曲 “求索”), *Yinyue Yanjiu* (音乐研究), n°.2, pp.83-87, 1996.
- Penttinen, Henri e Pakarinen Jyri, Valimaki Vesa, Laurson mikuel, Li Henbing, Leman Marco (2006), *Model-Based Sound Synthesis of the Guqin*, *Journal Acoustic Society of America*, Vol. 120, Issue 6, pp. 4052-4063, 2006.
- Pulleyblank, Edwin (1998), *Qieyun and Yunjing: The Essential Foundation for Chinese Historical Linguistics*, *Journal of the America Oriental Society*, 118, n°. 2, pp. 200-216, 1998.
- Qin, Li Li (钦丽丽) (2001), *Hexin Sanyinlie de Zhengti Kongzhi – Zhu Jian-Er Diliu Jiaoxiangqu Yinyue Fenxi* (核心三音列的整体控制 – 朱践耳第六交响曲的分析), *Yinyue Yishu* (音乐艺术), n°.3, pp.76-81, 2001, Shanghai, Shanghai Yinyue Xueyuan (上海音乐学院).
- Qin, Li Li (钦丽丽) (2005), *Yinse Yu Gebie Yueqi Gexing de Baochi He Jiaqiang – Zhu Jian-Er DiLiu Jiaoxiangqu Yinse Fenxi* (音色与个别乐器个性的保持和加强 – 朱践耳第六交响曲音色分析), *HaungZhong* (黄钟), n°.2, pp. 31-34, 2005, Wuhan, Wuhan Yinyue Xueyuan (武汉音乐学院).
- Rapoport, Eliezer (2004), *Schoenber-Hartleben’s Pierrot Lunaire: Speech – Poem – Melody – Vocal Performance*, *Journal of New Music Research* Vol. 33 n°. 1 pp 71-111, 2004, Routledge, Taylor&Francis.
- Tan, Dun (谭盾) (1994), *Shiji De Huimou – Mantan 20shiji Yinyue De Dazhong Xinshang* (世纪的回眸 – 慢谈 20 世纪的大众欣赏), *Yinyue Haihao Zhe* (音乐爱好者), n°. 1, pp 2-6, 15-2-1994, Shanghai, Shanghai Yinyue Xueyuan Chubanshe (上海音乐学院出版社).

- Utz, Christian (2003), *Listening attentively to cultural fragmentation: Tradition and composition in works by East Asian composers*, World of Music, vol.45, n°.2, pp. 7-38, 2003.
- Wang, Guo Wei (王国伟) (1991), *Mrie-José Zhuqu Dajiang Huodezhe – Zhu Jian-Er Disi Jiaoxiangqu* (玛丽-何塞作曲大奖获得者 – 朱践耳第四交响曲), Yinyue Haihao Zhe (音乐爱好者), n°.3, pp.24-26, 1991.
- Yang, Li Qing (杨立青) (1987), *Tan Zhu Jian-Er Diyi Jiaoxiangqu Chuangzuo Jifa* (谈朱践耳第一交响曲创作技法), Yinyue Yanjiu (音乐研究), n°.1, pp.19-22 1987, Beijing, Yinyue Yanjiu Chubanshe (音乐研究出版社).
- Yang, Li Qing (杨立青) e Huang Hui (黄荟) (1989), *Ting Zhu Jian-Er Disan Jiaoxiangqu* (听朱践耳第三交响曲), Renmin Yinyue (人民音乐), n°.3, pp.10-12, 1989.
- Zhao, Xiao Sheng (赵晓生) (1987), *Heli Lun Chansheng De Yuanyin Jiqi Neihe* (合力论产生的原因及其内核), Yinyue Yianjiu (音乐研究), n°.2, pp.22-24, 1987, Beijing, Yinyue Yanjiu Chubanshe (音乐研究出版社).
- Zhu, Jian-Er (朱践耳) (1999), *Zhu Jian-Er Jiaoxiangyue Zuopin Yinyuehui Jiemudan* (朱践耳交响乐作品音乐会节目单), Shanghai, Shanghai Jiaoxiang Yuetuan (上海交响乐团).
- Zhu, Jian-Er (朱践耳) (1993), *Zhongxi Yinyue Zhi Pengzhuang Yu Ronghe* (中西音乐之碰撞与融合), Beishi Guoyue (北市国乐), n°.8, p.56, 90-1993, Taipei, Taibeishi Ligu YueTuan (台北市立国乐团).
- Zhu, Jian-Er (朱践耳) (1991), *Shenghuo Qishi Lu: Zhuti Yu Bianzou* (生活启示录: 主体与变奏), Beijing, Zhongguo Yinyue Xue (中国音乐学), n°.4, p.5, 25-1991.
- Zhu, Jian-Er (朱践耳) (1989), *Benyu Liyi Guyu Yongbi: Di-er Jiaoxiangqu Chuangzuo Zhaji* (本与立意归于用笔: 第二交响曲创作札记), Yinyue Yishu (音乐艺术), n°. 1, pp 61-66, 36-1989, Shanghai, Shanghai Yinyue Xueyuan (上海音乐学院).
- Zhu, Jian-Er (朱践耳) (1989), *Chongzhuang Yu Ronghe: Disan Jiaoxiangqu Chuangzuo Zhaji* (冲撞与融合: 第三交响曲创作札记), Yinyue Yishu (音乐艺术), n°. 2, pp. 56-64, 37-1989, Shanghai, Shanghai Yinyue Xueyuan (上海音乐学院).
- Zhu, Jian-Er (朱践耳) (1987), *Guanyu Diyi Jiaoxiangqu* (关于第一交响曲), Yinyue

Yishu (音乐艺术), n° 1, p. 44, 28-1987, Shanghai, Shanghai Yinyue Xueyuan (上海音乐学院).

Zhu, Jian-Er (朱践耳) (1980), *Rushen Rumi Rumen* (入神入迷入门), Yinyue Aihaozhe (音乐爱好者), n° 3, p. 4, 1980, Shanghai, Shanghai Wenyi Shubanzongshe (上海文艺出版总社).

3. Partitura

Boulez, Pierre (1957), *Le Marteau Sans Maître*, Wien-London, Universal Edition.

Crumb, George, (1970), *Ancient Voices of Children*, New York-London-Frankfurt, Edition Peters.

Schoenberg, Arnold (1914), *Pierrot Lunaire op. 21*, Wien-London, Universal Edition.

Zhu, Jian-Er (2002), *Zhu Jian-Er Jiaoxiangqu Ji* (朱践耳交响曲集), Shanghai, Shanghai Yinyue chubanshe (上海音乐出版社).

Zhu, Jian-Er (2005), *Zhu Jian-Er Gangqin Zuopin Ji* (朱践耳钢琴作品集), Shanghai, Shanghai Yinyue chubanshe (上海音乐出版社).

4. Site de pesquisa

www.baidu.com

5. CD Audio

Ancient Voices of Children, Arthur Weisberg (conductor), Contemporary Chamber Ensemble, Nonesuch, 1990.

Le Marteau Sans Maître, Pierre Boulez (conductor), Ensemble InterContemporain Orchestra, Deutsche Grammophon, 2005.

Zhu Jian-Er Jiaoxiangqu Ji (朱践耳交响曲集), Chun Xi Yang (conductor), Orquestra Sinfonica de Shanghai, Shanghai Yinyue chubanshe (上海音乐出版社), 2002.